NR · 11 · STYCZEŃ-LUTY · 1949

CENA 200 ZŁ

ŚWIAT FOTOGRAFII



ŚWIAT FOTOGRAFII

PISMO POŚWIĘCONE SPRAWOM FOTOGRAFII ARTYSTYCZNEJ I UŻYTKOWEJ
ORGAN POLSKIEGO TOWARZYSTWA FOTOGRAFICZNEGO

WYDAWCA: ODDZIAŁ POZNAŃSKI P. T. F.

PISMO UKAZUJE SIĘ Z SUBWENCJI KOMITETU MINISTRÓW DO SPRAW KULTURY ORAZ Z SUBWENCJI MINISTERSTWA KULTURY I SZTUKI

ROK IV | STYCZEŃ-LUTY 1949 | NUMER 11

SPIS RZECZY:

55-lecie inż. Mariana Dederki

13 lat miał inżynier Marian Dederko w roku 1893, kiedy po raz pierwszy zetknął się z aparatem fotograficznym. Po otrzymaniu promocji do klasy III ojciec jego postanowił kupić kamerę — może nie tyle dla niego, co dla siebie. Sprowadził ją aż z Wiednia.

„Pamiętam — mówi inż. Dederko — ten dzień, kiedy nadeszła nareszcie dawno oczekiwana przesyłka. Rozpakowaliśmy ją, ale kompletnie nie wiedzieliśmy, co z tym fantem zrobić. Wtedy przyszła Ojcu myśl zaproszenia na wieś z Wilna syna znajomego fotografa zawodowego p. Staroniewicza. Jednocześnie wydarzyła się rzecz dość śmieszna, gdy już na wsi przekonaliśmy się, że brakuje tam obiektywu. Posyłamy więc zaproszonego instruktora do Wilna po zakup tego niezbędnego przedmiotu, skąd rzeczywiście przyjechał z ciemniutkim aplanatem, za który zapłacił 8 rubli. Pierwsze zdjęcie było nielada sensacją na całą okolicę. Pamiętam, jak w zaimprowizowanej ciemni ładowaliśmy kasetę 13×18 płytą Zankowskiego (Moskwa), jak później nastawialiśmy aparat na grupę wszystkich obecnych wtedy na wsi, jak później wywoływaliśmy wywoływaczem szczawianowym i utrwalaliśmy w niezakwaszonym tiosiarczanie sodowym. A potem sporządzanie pozytywu. Papierów światłoczułych nie było. Trzeba było samemu uczulać w azotanie srebrowym papier pokryty albuminem z solą. I nareszcie po wielu trudach odbitka robiąca niesłychaną furorę. Ojciec prędko się zniechęcił do tej zabawy, mnie zaś ona pociągała nadzwyczajnie. Po pewnym czasie instruktor odjechał, a ja zacząłem pracować samodzielnie, no i ma się rozumieć eksperymentować. Pamiętam moje zdziwienie, kiedy otrzymałem portret tylko połówką obiektywu, choć nic nie wiedziałem o tej możliwości. Ale największe wrażenie zrobił na mnie inny eksperyment, do którego doszedłem zupełnie samodzielnie. Mianowicie zamiast matówki założyłem negatyw i umocowałem go w oknie pracowni, zasłoniwszy, ma się rozumieć, wszystkie niepotrzebne światła. I wyobraźcie moje zdziwienie, kiedy zobaczyłem rzucony na kawał tektury powiększony obraz negatywu. Nie wyjaśniłem praktyczności tego „niby" odkrycia, ale byłem zachwycony wielkością i wyrazistością obrazu powiększonego. Takie były początki mojej fotografii".

Widzimy już w tych wspomnieniach inż. Mariana Dederki, że od zarania swej pracy wykazał dążność do eksperymentowania, co tak charakteryzuje jego późniejsze prace.

I tak inż. Marian Dederko lubi bawić się fotografią, robiąc mniej lub więcej dobre zdjęcia, ale z silnym piętnem amatorstwa. Prawda, że amatorstwo wtedy było zupełnie inne, niż teraz. Amator dawniejszy musiał sam wykonywać wszystkie labratoryjne manipulacje, mając surowce i metody mocno odbiegające od teraźniejszych; toteż ta kłopotliwa i trudna praca amatora z lat 1893—1900 dała mu podstawy techniczne, które pozwolą później na wybicie się w polskiej fotografice.

Długo siedział inż. Marian Dederko w szkołach średnich i choć był bardzo zdolny, nie lubił przesiadywać nad przedmiotami do których nie miał zamiłowania; toteż mając z matematyki piątkę, za dwójki z greki i łaciny zostawał często w tej samej klasie. Nareszcie dostał maturę i zdał zupełnie dobrze do politechniki warszawskiej. Fotografował ciągle a nawet zaczął fabrykować rozmaite pocztówki patriotyczne, które zakupywały od niego dla swoich celów rozmaite organizacje podziemne.

Wreszcie przyszedł rok 1905, pierwsze pomruki rewolucji, strajk szkolny, i wyjazd na studia za granicę, gdzie nie miał już możności fotografowania, bo gdzież tu z taką zabawą na studencką kieszeń.

Skończył wydział elektrotechniki w Liege, ale los mu znowu się poplątał, gdyż zamiast iść za swoją umiejętnością, zajął się gospodarowaniem w majątku żony pod Białymstokiem.

Na któreś jego imieniny żona kupiła mu lustrzankę „Mentor“ 9×12 z obiektywem normalnym oraz Bistelarem Buscha 40 cm. I oto fotografia przypłynęła znowu do niego w bardzo silnym nawrocie.

Zbudował sobie pracownię z powiększalnikiem (oświetlanym naftą) i z całą sobie właściwą namiętnością zabrał się do pracy. O dziwo! już teraz nie do pejzaży, ale do portretów, i to do portretów odbiegających od modnego wtedy stylu. I tutaj zdarzył się fakt, który zadecydował o całym jego późniejszym życiu. Poznał mianowicie Jana Bułhaka.

Zacytujemy tutaj wspomnienia inż. Mariana Dederki jego własnymi słowami:

„Trudno sobie wyobrazić, jak wielkie wrażenie robiły na mnie te prace Bułhaka, które po raz pierwszy oglądałem. To było objawienie, to było zupełnie coś innego od wszystkiego, co się dotychczas oglądało, to była rewolucja w estetyce fotografii tamtych czasów. Musiałem Go poznać, musiałem pokazać Mu moje wysiłki, zaznać od niego rady i wskazówki na przyszłość. Zapakowałem teczkę i lu do Wilna. Z wielkim strachem dzwoniłem do Jego pracowni.

I oto stanęłem przed młodym, o dobrych śmiejących się oczach panem, którego prosiłem przede wszystkim o zrobienie mojego zdjęcia (miał wtedy Bułhak zakład fotograficzny) i dopiero później z wielkim strachem poprosiłem go o skrytykowanie moich pierwocin. I tutaj dopiero moja nieoczekiwana konsternacja. Bułhakowi zdjęcia strasznie się podobały. „Pańskie portrety są znakomite — mówił — i w dziedzinie portretu zdobędzie pan takie miejsce, jak Bułhak w pejzażu“. Ja byłem olśniony, gdyż nigdy tego nie oczekiwałem. Dobrze że te pochwały mnie nie zepsuły, ale i w tym jest zasługa Bułhaka, gdyż od razu wskazał mi trudną i mozolną drogę zdobywania techniki fotograficznej, rozwijania w sobie sprawności technicznej i smaku artystycznego Wróciłem na wieś z nowymi zamiarami. Sprowadziłem moc pism zagranicznych, posłałem moje prace do „Fotografa Warszawskiego“, gdzie z ochotą je reprodukowano, ja zaś pracowałem wciąż nad udoskonaleniem techniki. Wtedy już (a było to przed r. 1914) zająłem się techniką gumową, nad którą latami się męczyłem, zanim rozgryzłem najlepszą metodę, też dzięki J. Bułhakowi“.

Ta epoka pracy inż. Mariana Dederki trwała do roku 1924 — kiedy to cech fotografów urządził na Nowym Świecie Wystawę Fotograficzną, na której inż. Dederko wystawił swoje pierwsze gumy.

W roku 1920 Marian Dederko przyjechał na stałe do Warszawy i założył zakład fotograficzny przy ul. Wiejskiej 2, a później przy placu 3 Krzyży 12. Zakład szedł raz lepiej, raz gorzej — zresztą nic dziwnego, gdyż trzeba było publiczność przyzwyczaić do nowego typu portretów. Miał on bardzo zdolnego laboranta. Otóż ten laborant podczas urlopu inż. M. Dederki po prostu zwiał, pozostawiając zakład na opiece boskiej. Dobrze się stało, że w tym czasie przyjechał do Warszawy syn inżyniera Mariana Dederki — Witold, który, mając słabe pojęcie o fotografii, wziął się do pracy, a więc wydawał zlecenia, przyjmował klientów itp., a miał on wtedy w roku 1923 16 lat. No i tak już zostało. Okazuje się, że talent fotograficzny przeszedł z ojca na syna. Zaczęli razem pracować i eksperymentować. Te wspomniane gumy na wystawie 1924 roku były robione ze zdjęć głównie syna, który sam charakteryzował swoją twarz liniami, upadabniając ją do wymogów modnego wówczas kubizmu. Prace te zrobiły duże wrażenie i wywołały w prasie fachowej ożywione dyskusje.

Dederkowie Ojciec i syn zawarli spółkę, podpisując swe prace znakiem M. W. Dederko. Wówczas powstała idea fotonizmu. Zasada w krótkości jest taka: Ze zdjęcia robi się powiększenie na matowym papierze, na którym kładzie się śmiały retusz sosem czarnym i kredą, usuwając to, co nie jest potrzebne, a dodając z wielką śmiałością to, co podkreśli wyraz zdjęcia, następnie robi się z takiego powiększenia negatyw powiększony dużym aparatem reprodukcyjnym. Tak sfotonizowane zdjęcia można kopiować dowolną techniką, ale najlepiej nadają się one do gumy.

W parę lat potem w salonach P. T. F. odbyła się wystawa indywidualna Spółki. Krytyka rzucała się ze strasznym oburzeniem, a znany recenzent śp. Wieczorek od tej chwili zrobił się wrogiem inż. Dederko, ale — o dziwo — 60% obrazów zostało sprzedanych po 100 złotych sztuka, co wtedy nie było znowu ceną tak małą.

Spółka Dederków trwała dalej. I przeszły lata międzywojenne, przeszła straszna druga wojna światowa. Polska zaczęła się odbudowywać. Rząd zajął się fotografią. Powstał Związek i nowe P. T. F. i oto przypomnieliśmy o tym, że w tym 1949 r. jest jubileusz inż. Mariana Dederko pięćdziesięciopięcioletni, oraz syna jego Witolda dwudziestopięcioletni.

Dane chronologiczne:

1888	Narodziny.
1893—1904	Pierwszy aparat i pierwsza epoka amatorska.
1904—1912	Przerwa.
1912—1919	Nawrót do fotografii-portrety.
1913	Pierwsze spotkanie z Bułhakiem.
1913—1920	Druga epoka — prace nad techniką. Wystawy warszawskie podczas wojny.
1921—1926	Zakłady fotograficzne. Od 1923 współpraca z synem Witoldem.
1924	Pierwsze gumy na wystawie warszawskiej.
1925	Przerwa, odejście do kina.
1928	Wystawa międzynarodowa w Warszawie.
1929	Mianowanie seniorem F. K. P.
1929	Rozwój Fotonizmu. Wystawa indywidualna ojca i syna.
1929—1938	Praca w f-mie Kodak.
1938	Redaktor Fotografa Polskiego.
1938—1939	Praca u Franaszka.
1935—1938	Praca pedagogiczna.
1938	Złoty Krzyż Zasługi za prace fotograficzne.
1939—1948	Przerwa w pracy artystycznej.
1948	Nawrot do fotografii artystycznej.
?	Data śmierci niżej podpisanego jubilata nie ustalona.

JAN BUŁHAK

Na jubileusz Mariana Dederki

W chwili, gdy świat fotograficzny obchodzi uroczyście pięćdziesięciopięciolecie pracy artystycznej Mariana Dederki, nie może zabraknąć w chórze głosów uznania i chwały — głosu z grona bliższych przyjaciół i wielbicieli jego osoby i talentu. Więc chociaż swego czasu w „Tęczy“ poznańskiej już nakreśliłem — i z pewnością nie beznamiętnie — wizerunek tego największego „namiętnika“. tego przedziwnego pasjonata

w sprawach sztuki, jednakże nie mogę sobie odmówić satysfakcji powtórzenia choćby w ogolnych zarysach jego charakterystyki.

Gorący, nieokiełzany temperament artystyczny, nie znający spokoju ani umiaru, bezinteresowne, ofiarne, lekkomyślne poświęcenie sztuce całego swego żywota, płomienna, entuzjastyczna pobudliwość na wszystko, co jest stężonym wyrazem piękna i mocy życia — a przy tym promienisty, słoneczny, rozbrajający uśmiech oczu i całej twarzy (dla zamaskowania wiecznych dystrakcyj artystycznych) — oto jest Marian Dederko!

Dederki uśmiech czaruje i zniewala, raduje i zachęca do współradości, tłomaczy i płaci pokutnicze odszkodowania za popełnione gaffy, urzeka niezrównanym swoistym wdziękiem. Kto się podda oddziaływaniu Marianowego uśmiechu, ten już zginął. Ten już nie potrafi zachować obiektywnej oschłości rezonera wobec zjawiskowej postaci swego interlokutora. Więc — jakże tu przystępować dzisiaj do Dederki ze sztywną miarką historyka sztuki i obliczać w milimetrach jego odległość od poziomu morza i wysokości stratosfery, gdy się woli — poprostu cieszyć z istnienia żywego i rozkosznie miłego człowieka, którego uśmiech zaprasza i nakłania do zwyczajnej przyjacielskiej pogawędki?...

Więc — jakże to tam było, Marianie kochany, illo tempore przed blisko czterdziestu laty, gdy nas losy zetknęły daleko stąd, aż „za Bugiem" i przyniosły mi do podziwiania garść twoich próbek fotograficznych, w których od razu dojrzałem niechybne znamiona talentu plastycznego? Z właściwą sobie zapalczywą szczerością opowiadasz nieraz o tej chwili, której miałeś zawdzięczać zachętę do pracy i ułatwienie w odnalezieniu samego siebie. Zapewne — tak być mogło, ale czy to takie ważne? I tak byłbyś zawsze doszedł do samowiedzy artystycznej. Nie bawmy się w nadmierną skromność — zbyt na to jesteśmy dojrzali: obaj wtedy mieliśmy już ten sam dar, tę samą iskrę Bożą, tylko we mnie była ona bardziej uświadomiona, a w tobie jeszcze chwiejna, jak światło we mgle. Więc całą moją zasługą było, żem ci poradził, żebyś otworzył na siebie oczy, żebyś zajrzał w głąb swojego „ja", a ty mnie usłuchałeś. Oto i wszystko. Prędziej czy później byłbyś to uczynił samorzutnie, bo talent, jak gorączka, musi wydostać się na wierzch i aż do skóry rozpalić człowieka na czerwono. Ty się rozpaliłeś, bo miałeś ten dar Boży i on cię zawiódł i wtrącił na całe życie do świątyni sztuki, czyniąc cię jej wysokim ofiarnikiem i jej pokornym, oddanym sługą.

Ale dosyć. Nie chcę, żebyś się więcej rumienił, jak pensjonarka, słuchając tych wprost do ciebie skierowanych wywnętrzeń, więc je przerywam i wracam do poprzedniej formy trzecioosobowej. Nie powiem nic nowego o sztuce i pracach Mariana Dederki, chociaż możnaby o nich mówić wiele i z wielką rewerencją. Inwentaryzuję chętnie zabytki, ale nie lubię inwentaryzować ludzi. Inwentarz dokonań artysty sporządza się zwykle po zamknięciu jego życiowego bilansu, a przecież nasz mistrz jest żywy, młody, czynny, twórczy, porywczy, roznamiętniony, rozpłomieniony entuzjazmem wobec wielooblicznośći życia i popełniający ze swoim najmilszym uśmiechem, obok wspaniałych i pięknych gumowych obrazów, różne inne urocze wyczyny, czarujące niedopatrzenie, wdzięku pełne pomyłki i zachwycające dystrakcje. Nie sposób gniewać się na niego, choćby ci wyrządził najbardziej niedźwiedzią przysługę. Nie sposób nie uszanować świętego ognia jego porywów, choćby ci czasem jakieś z niego zdziebełko zaprószyło oko. Nie sposób traktować obojętnie jego zapałów, jego entuzjazmu, jego wulkanicznego kotłowania, z jakim reaguje na objawy sztuki w życiu, niesposób nie szacować wysoko wszelkich jego twórczych wysiłków, chociażby nie zawsze uwieńczonych powodzeniem. Przechodził on w nich różne okresy, nieraz błąkał się po manowcach poszukiwań, ale każdą jego pracę cechuje szczera intencja wypowiedzenia się dogłębnego, szukanie najpełniejszego dlań wyrazu, każdy jego gest znamionuje głębokie, rzetelne umiłowanie sztuki, wypełniającej życie artysty bez reszty. To wszystko przejmuje ufnością i szacunkiem, budzi sympatję, uznanie i zrozumienie, że Dederko — to jest „ignis ardens", każdym tchnieniem wichru życia rozpłomieniający się do białości i świecący twórczo przez sam fakt swego rozpłomienienia.

Więc — kochany Marianie — w dniu twego jubileuszu ślą ci bratnie dusze jedno jedyne życzenie: — długo, długo jeszcze trwaj tym gorejącym ogniem, długo, długo jeszcze — świeć nam i płoń żywym świecznikiem artyzmu.

JAN BUŁHAK

Fotografia jako wyzwalacz artyzmu potencjalnego

Tytuł niniejszej pracy może od razu wzbudzić w czytelniku wątpliwość albo i sprzeciw. Czy w sprawach artyzmu mogą zaważyć rzeczy tak mechaniczne, jak obiektyw i kamera fotograficzna?

A jednak — fotografika ma tu coś do powiedzenia, a jeśli oddziaływanie jej w tym względnie nie zostało dotąd zauważone, to tylko dlatego, że to są wogóle sprawy nowe, o których dawniej nie miano pojęcia. Kto przed pięćdziesięciu laty zastanawiał się nad takimi możliwościami?

Żeby jednak do nich dojść, trzeba zacząć z daleka i mieć nieco cierpliwości.

Artystą rodzi się każdy człowiek tak samo, jak każdy rodzi się dzieckiem, bo artysta i dziecko — to stany pokrewne. Artysta jest zawsze trochę dziecinny w swoim zachłannym subiektywiźmie twórczym. Igrające dziecko jest artystą, gdy bawi się jakimś zmyśleniem i stwarza sobie prawie z niczego cały rozkoszny świat zabawy i bajkę. Oboje są twórczy, oboje odczuwają bezinteresowny zachwyt dla powabu i wyrazistości życia samego w sobie, bez jakichkolwiek zastosowań praktyczynch. I kto wie, czy bezwzględna oryginalność odruchów artystycznych dziecka nie dystansuje pomysłów mniej obdarzonych artystów, łatwiej poddających się niebezpiecznym wpływom obcych przykładów?

Mógłby ktoś zapytać, dlaczego w takim razie tak mało ludzi pozostaje artystami, gdy wyrosną z dzieci na ludzi dorosłych? Odpowiem: dla tej samej przyczyny, dla której z milionów nasion rośliny lub drzewa wschodzi tylko ich drobna cząstka, a reszta ginie, padając na grunt nieprzyjazny. Przyroda jest mądrze rozrzutna. Liczy się z tym, że warunki życia przytłumiają słabsze dyspozycje artystyczne, albo nie przychodzą im z pomocą w ich zaczątkowym rozwoju. Stwarza wielu powołanych dla osiągnięcia niewielu wybranych. Ostają się jednostki najsilniejsze lub najbardziej fortunne, te w każdym razie, których duch niepokorny nie zna pokoju i za wszelką cenę dąży do wyjawienia się w kształtach zewnętrznych. I — naturalnie — ostają się przede wszystkim ci, których skłonnościom arty-

stycznym towarzyszy zdolność odtwórcza, rozwinięta i udoskonalona przez odpowiednie kształcenie. Inaczej mówiąc — konieczne jest uzdolnienie techniczne, które wyzwala ukryte w artyście siły potencjalne i umożliwia im narodzenie się w postaci dzieła sztuki.

Podkreślić zatem wypada ten znany pewnik, że dopiero opanowane rękodzielnictwo artystyczne, to jest umiejętność rysowania, malowania, rzeźbienia, pisania wierszem i prozą, granie na instrumentach muzycznych, wyzwala utajone w człowieku dyspozycje wewnętrzne i rozwiązuje mu ręce jako artyście. Jeżeli jednak bez owładnięcia techniki artysta nie może się wypowiadać i nie spełni swego powołania, to z drugiej strony sama technika odtwórcza nie przesądza jeszcze o twórczości i nie czyni z człowieka artysty. Przecież w każdej dziedzinie sztuki jest sporo ludzi, uprawiających nienagannie jakieś rzemiosło artystyczne, którzy nie są artystami i nigdy nimi nie będą, a tylko łudzą siebie i innych dobrze opanowaną techniką. Ta ostatnia jest jedynie sługą idei twórczej i człowiek, zanim nauczy się wypowiadać siebie, musi w przód być już czymś, musi mieć do powiedzenia coś własnego, oryginalnego i ważnego dla ogółu. Artysta musi posiadać wielką, nieprzeciętną duszę.

Otóż podobnie, jak zdarzają się wirtuozi technik artytycznych bez indywidualności twórczej, którzy tym więcej mówiąc opowiadają im mniej mają do powiedzenia, tak samo bywają artyści z bożej łaski, powołani, ale jeszcze nie wybrani, którzy w przeciwieństwie do tamtych gadułów pozostają bezgłośni, niemi, skazani na milczenie dlatego, że czując wiele, nie umieją się wypowiadać, mają zamknięte usta i związane ręce. Na próżno wyglądając wyzwolenia, czują oni ciężar i wagę rozpierającej ich treści wewnętrznej i męczą się wiecznym niedosytem, na który nie znajdują żadnej rady. Pozostają całe życie niewolnikami sztuki z zakneblowanymi ustami i skrępowanymi dłońmi.

Nie sądźmy, by te katusze przeżywały tylko nieliczne jednostki, jakieś rzadkie wyjątki. Gdyby nie byli pozbawieni głosu i nie zabierali swej tragicznej tajemnicy do grobu, to by się pokazało, że imię ich — legion. Tak samo, jak tych nasionek roślinnych, co padając na ziemię opoczystą i niewdzięczną, usychają i giną.

Każdy człowiek rodzi się artystą, ale rzadko który artystą umiera. Groza i nędza życia wyjaławia w ludziach zarodki artyzmu i one giną, jak tamte nasiona. A potem pozostaje już tylko niewola bytowania dla chleba. W dziedzinie słowa i dźwięku los tych skazańców jest beznadziejny, jak był beznadziejny i w dziedzinie kształtu plastycznego, dopóki nie przyszła fotografia. Ale właśnie fotografia może być deską zbawienia dla plastyków pozbawionych zdolności rysunkowych i podkreślenie tej okoliczności jest przedmiotem niniejszych rozważań. Oczywiście idzie nie o fotografię techniczną, pokrewną liczydłom i inwentarzom, tylko o fotografikę, uszlachetnioną w rękach rzetelnych artystów i nadającą się do wyrażenia ich wewnętrznych stanów.

Za mało dotąd zwracano uwagi na to, że fotografia, obok swych rozległych zastosowań w najrozmaitszych dziedzinach, może spełniać jeszcze jedno ważne zadanie; — zadanie **wyzwalania artyzmu w stanie potencjalnym** u ludzi nie władających ołówkiem lub kredką. Fotografia pojęta artystycznie i dająca gotowy rysunek z samej swej techniki może tym samym zaspokajać dążenie ludzi, obdarzonych wyczuciem formy, bryłowatości, plastyki, walorów tonalnych, którzy nie umieją rysować dlatego, że się tego nie nauczyli albo też dlatego, że są do rysunku organicznie niezdolni. Dla tych ostatnich zwłaszcza fotografika jest nieocenionym wyjściem, prawdziwie zbawiennym, gdyż przynosi im poważne kompensaty za ich upośledzenie, a przy pewnym wysiłku — po prostu rozwiązuje im ręce. Zamiast ołówka daje, im do ręki obiektyw i te nieudolne ręce, nie umiejące władać ołówkiem, usprawnia do odtwarzania kształtów sposobem fotograficznym i do wypowiadania nimi stanów swej duszy.

Powie ktoś może, że to są wypadki rzadkie i wyjątkowe. Zapewne. W porównaniu z olbrzymimi masami pospolitych „zjadaczy chleba", wszelkie przejawy artyzmu są raczej wydarzeniami wyjątkowymi. Tym bardziej tu wymienione. Ale też są tym cenniejsze i tym większej warte uwagi. A ponieważ przykłady wzięte z życia argumentują lepiej niż dowodzenia, więc dla potwierdzenia tezy o „rozwiązanych rękach" posłużę się tu takim konkretnym przykładem, który zresztą wygląda trochę jak bajka z nieprawdziwego zdarzenia.

Morał w bajkach mieści się zwykle na końcu, wypadnie przeto jeszcze do niego powrócić, ale przedtem opowiem samą bajkę.

Było sobie niegdyś dziecko. Mieszkało na dalekich kresach, w białym dworze wiejskim, oplecionym zwojami winorośli i osłonionym ścianą szumiących starych topoli. Życie uśmiechało się do niego twarzami dobrych rodziców i poczciwych domowników, barwną mozaiką łąkowych kwiatów i lazurowym sklepieniem niebios, wieńczonych glorią promienistą słońca. Dziecko było mocno kochane i szczodrze darzone wszystkim czego dusza zapragnęła, ale właśnie dlatego może nie zawsze czuło się szczęśliwe, bo na dnie każdej radości znajdowało przesyt i pragnienie odmiany. Dziecko lubiło patrzeć na drzewa i trawy, na kwiaty i motyle, i nieświadomie żyło w nieustannym rozkoszowaniu się pięknem krajobrazu, który je otaczał. Mogło całymi dniami przebywać w niemej kontemplacji, graniczącej z urzeczeniem, śledząc wzrokiem zmienną scenerję obłoków, przepływających po nieboskłonie, albo żegnając wieczorne słońce, które stroiło ten nieboskłon purpurą i fioletem rozpłomienionego zachodu. Ale — po kontemplacji przychodziła niepojęta tęsknota za czymś dalekim i nieznanym. W obliczu tej nieukojonej tęsknoty bladły wszystkie słoneczne radości dziecięcego wieku, a gdy dziecko przeobraziło się w chłopaka, tęsknota wzrosła z nim razem i zaczęła nabierać cech coraz dotkliwszego niezaspokojenia i wyraźnego buntu przeciw rzeczywistości.

W pobliżu dworu, na zielonym wzgórzu wznosił się starodawny kościół, cieszący oko białymi ścianami wśród klonowego gaju. Kościół odwieczny, obronny, jego załomy i szkarpy przy całej prostocie tchnęły zamierzchłą przeszłością i swoją sędziwą wymową wabiły chłopaka i przejmowały go tajemnym rozmarzeniem. Niejedno samotne popołudnie upłynęło mu tam na marzącym zapatrzeniu, a widok sinawych przestworów spod bramy kościelnej podsycał tęsknotę za nieznanem, potęgował władne wołanie dali. To poczucie nieukoju jeszcze się wzmogło, gdy chłopak spróbował raz i drugi narysować krajobraz z ulubionym kościołem i przekonał się z uczuciem głębokiego upokorzenia, że jego nieudolna ręka nie oddaje ani krzty widzianego piękna, a tylko bazgrze na papierze niezgrabne, nic nie mówiące kreski. Ta niefortunna próba tak go zraziła, że odtąd już nigdy więcej jej nie ponawiał, przekonany o swej zupełnej nieudolności. Pozostało, jak niezagojona rana, dojmujące uczucie wstydu i poniżenia.

Gdy chłopak stał się mężczyzną i poszedł w świat, tęsknota, jak cień nieodstępny towarzyła mu wiernie w jego życiowych wędrówkach i nie dawała spokoju. Twarde konieczności życia odrywały go od dawnego otoczenia z dziecinnych lat i wtłaczały do kieratu szarej codzienności, ale przez to tym bardziej krzepło uczucie protestu i przeświadczenie, że trzeba opierać się tej szarzyźnie, walczyć z nią i szukać innego życia. A wszędzie wokoło otaczało go tyle piękna krajobrazowego i architektonicznego, tyle samorodnej malowniczości i uroczego wdzięku kraju, jeszcze nie zniwelowanego przez cywilizację materalną, ale już zagrożo-

nego w swoich przyrodzonych i zabytkowych bogactwach. Patrzał na te skarby bezradnie, bo chociaż zżyty z nimi sercem, nie wiedział, co czynić, żeby je uszanować, utrwalić, zachować od zniszczenia. Latami przeżuwał gorycz bezsilności, patrząc na nie oczami dziecka, rozpaczliwie wlepionymi w twarz umierającej matki. Jak ustrzec, zabezpieczyć, rozsławić te najdroższe, jedyne na świecie rysy rodzimego oblicza, tę wdzięczną, bujną przyrodę, pełną niewymownej krasy, te pamiątki pokoleń, szacowne i dostojne, tę zaciszną, błogą atmosferę domowych zakątków, to rajskie błogosławieństwo pięknego kraju rodzimego? Co począć, żeby razem z poetą móc władczo zawołać do tego czarownego obrazu ziemi domowej: „Pozostań! Trwaj! Jesteś piękny!" Żeby nie drżeć o okrutne przemijanie tego, co powinno być wieczne i dawać radość ludzkim oczom, a co może być zgaszone, jak świeca, przez lada podmuch złego losu!...

W tym miejscu bajka nabiera takiej przejrzystej aktualności, że się dekonspiruje i zmusza do zastąpienia jej dalszą biograficzną opowieścią piszącego, który, dochodząc do trzydziestki, wciąż jeszcze był trawiony bezimienną tęsknotą i wciąż nie wiedział, co ma zrobić z sobą i z życiem. Pamiętał dobrze o nienarysowanym kościele z dziecinnych lat i kajdany tego wspomnienia nosił dalej na swych bezsilnych rękach. Ale po wielu latach bezpłodnego szukania coraz nowych haseł i ołtarzy, nastąpił wreszcie przełom. Opatrznościowy traf wsunął mu do ręki mały skrzynkowy aparacik fotograficzny, ofiarowany w darze imieninowym przez kogoś z rodziny. Podarunek był fantastycznie przypadkowy i mógł łatwo trafić do lamusu z nieużytecznymi gratami, ale — w tym właśnie jednym wypadku — stał się interwencją dobroczynnej wróżki z pięknej bajki. Spowodował następstwa nieprzewidziane najwyższej wagi. To, co z początku zdawało się być jeszcze jedną przelotną zabawką, po niejakimś czasie pochłonęło wszystkie dnie i noce próżnego żywota, przykuło do siebie wszystkie myśli, zapełniło bez reszty życie całe. Fotografowanie stało się treścią i celem istnienia, jego wartością i racją bytu, jego słodkim trudem i najwyższą nagrodą. Już nie był tylko bezradnym i bezwładnym wielbicielem domowego piękna, już mógł się czynnie zaprząc do jego służby. Dostawał do rąk nowe narzędzie rysunkowe — aparat fotograficzny, zastępujący niezdatne do plastyki ręce. Mógł nim rysować, malować, ile dusza zapragnie. Po tylu latach bezskutecznych zmagań i upokarzającej bezczynności — mógł plastycznie odtwarzać to, co dotąd wielbił tylko oczyma a kochał sercem. Już nie był niewolnikiem. Już miał ręce rozwiązane! I to dzięki tej cudotwórczej skrzyneczce imieninowego podarunku, jak gdyby zrzuconej z nieba wraz z samogrającymi gęślami i dywanem-samolotem. Fotografika, zgodnie z tezą niniejszego artykułu, wyzwoliła uwięzione w nim zadatki artyzmu.

Nie jest w dobrym stylu za długo mówić o sobie, ale to należy do wad wszystkich liryków, do których mam nieszczęście się zaliczać, i nie widziałem innego sposobu bronienia mej tezy. Nie będę jednak wdawał się w szczegóły wyzwolenia mej artystycznej jaźni przy pomocy fotografii, bo o tym można by napisać całą książkę. Dość na tym, że wyzwolenie stało się faktem. Ale nie należy myśleć, że takie radykalne odrodzenie przyszło szybko i łatwo. Fotografia polska w końcu ubiegłego stulecia i na początku bieżącego znajdowała się w powijakach, nie było gdzie się uczyć, brakło i książek, i pism, i ludzi, i atmosfery. Wszystko trzeba było wypytać, wyszperać, zdobyć w pocie czoła mozolnie i stopniowo, wśród ciężkich zwątpień i zawodów, rozświetlanych nieczęstym powodzeniem. Ale grunt, że było czego szukać, było co zdobywać. Utęsknienie całego życia znalazło swoje szczęśliwe wcielenie.

Żeby zamknąć tę historię, która niedarmo ma dla mnie posmak pięknej bajki, trzeba powiedzieć krótko: aparat fotograficzny wyrwał mnie z marazmu i pognębienia, powrócił do pełnego życia, dał mi poznać jego wartość i urok, obdarzył takim ogromem szczęścia, jakiego nigdy przedtem nie zaznałem. Niczym się stawały wszelkie smutki i straty, wszelkie braki i trudy wyrzeczenia, bo ponad nimi górowała i wznosiła się niezmierna radość wypowiadania się w kształtach i tonach, niezrównane poczucie wolności artysty, który nareszcie ma ręce rozwiązane i może nimi swobodnie działać w spokojnym poczuciu celowości ich ruchów. Wszystko to zawdzięczałem zrządzeniu dobrej wróżki, która mi dała do rąk aparat fotograficzny.

Ale dosyć mówić o mojej cudownej bajce, która nigdy nie przestanie czynić ze mnie nieznośnego gaduły, tak głęboko wżarła się w moją pamięć. Wróćmy definitywnie do początkowego twierdzenia, zbyt mało dotąd uświadomionego, że fotografia, pomijając wiele innych zastosowań, jest nieocenionym środkiem wyzwalania zarodków artyzmu plastycznego u ludzi, pozbawionych zdolności rysunkowych i nie umiejących wyrazić tego, co w duchu widzą i podziwiają. Fotografia rozwiązuje ręce, spętane przez niezdolność odtwórczą.

Na zakończenie powiedzieć tylko należy, że drogi do tej swobody artystycznej na próżno szukalibyśmy w większości podręczników fotograficznych, nie znajdzie jej nigdzie na pewno ten, kto nie ma szlachetnej namiętności i zawziętej cierpliwości wykonywania osobistego wszelkich robót fotograficznych i kto woli wygodnie je powierzać rękom obcym i płatnym. Taki doczeka się tyleż samo pociechy ze swoich fotografij, ile matka, która odda dziecko na flaszkę do „fabrykantki aniołków", zamiast tego, by je osobiście karmić i pielęgnować. Jaka praca, taka płaca. A pracę fotograficzną trzeba polubić, nawet — pokochać. Trzeba ją wykonywać nie tylko głową ale i sercem w całej rozciągłości. Wtenczas da ona obfite wyniki, jak wdzięczna gleba, nagradzająca dorodnym użętkiem trudy oracza i siewcy.

Fotograf, który chce być plastykiem, musi logicznie zaczynać swoje ukształcenie od tego, co obowiązuje każdego przeciętnego plastyka, powiedzmy nawet — każdego ucznia szkoły rysunkowej. Powinien zatem:

1. Nie traktować fotografii jako zabawki lub ciekawostki technicznej jedynie, lecz upatrywać w niej sposób rysowania bez ołówka.
2. Rozumieć, że obraz fotograficzny podlega tym samym prawom estetyki, jak każdy utwór plastyczny, to jest — podlega zasadom kompozycji.
3. Dopiero po tym wszystkim zabierać się do fotografii właściwej i studiować ją w takich podręcznikach, które pouczają także o kompozycji obrazu, o tym, jak przy pomocy środków fotograficznych osiągać poprawne oddanie rysunkowe — (układ linij) i poprawne oddanie malarskie — (układ plam).
4. Każdą czynność fotograficzną poddawać sprawdzianom poznanych i opanowanych zasad estetyki, co nie jest wcale trudne i nie wymaga szczególnych uzdolnień, aczkolwiek jest także sprawą wyczucia

Gdy fotograf zachowa i wcieli w życie tych kilka prawideł, wówczas będzie miał prawo do godności fotografika, który posiadł możność wypowiadania się plastycznego. Nie znaczy to jednak, żeby miał się stać naprawdę zupełnie swobodnym, wielmożnym artystą na wzór malarza, którego sztuka nie zna żadnych ograniczeń technicznych. Fotografik, pamiętający o swoich możliwościach imanentnych, zachowa przezorny umiar i pozostanie skromny, nigdy nie przekraczający krzykliwie granic swego podwórka i tylko pod tym warunkiem uda mu się wywalczyć jakieś miejsce w panteonie sztuki. Ale może do niego pretendować śmiało, jako rzetelny artysta, zwłaszcza jeśli będzie umiał powtórzyć, z godnością słowa Musseta:

„Mon verre n'est pas grand, mais je bois dans mon verre"

DŁUBAK ZBIGNIEW

Z rozmyślań o fotografice

II

Badanie przeszłości ma cel ściśle praktyczny, ale pod warunkiem, że potrafimy spojrzeć na fakty stające się w czasie jak na nieprzerwany ciąg, łańcuch zazębiających się przyczynowo zdarzeń. Co za tym idzie, w pewnej mierze, znajomość przeszłości i w powiązaniu z nią teraźniejszości — otworzy nam perspektywy dalszych dróg.

Dlatego równie dla teoretyka jak i dla artysty ocena sytuacji minionych jako genezy stanu obecnego jest niezwykle interesująca, a w chwilach niepewności i zwątpienia — wprost konieczna.

Sytuacja obecna w dziedzinie fotografiki zmusza nas do takich sięgających wstecz ocen.

Niewątpliwy jest fakt, że fotografika, będąc dziedziną plastyki — rozwija się zależnie od zdażeń na tym terenie. Sprawy zaś te są szczególnie w Polsce, w ostatnich czasach niezwykle skomplikowane.

Obok trudności odnalezienia faz rozwojowych naszej fotografiki — natrafiamy na wielopostaciowość form plastyki w przekroju jej stanu dzisiejszego. Sutuację, jaka się obecnie wytworzyła nazwałbym trójwarstwową. Przy płytkiej ocenie, bazującej tylko na segregacji faktów, stracilibyśmy możność wszelkiej selekcji i jakiegokolwiek wyboru. Ale przychodzi nam do pomocy metoda badania zjawisk w ich rozwoju i to daje możność rozróżnienia, które warstwy są wygasającymi oddźwiękami przeszłości a które zawierają w sobie pierwiastki postępu i godne są kontynuowania.

Jedna z trzech warstw — to kontynuacja malarstwa, nie świetnego wprawdzie w skali światowej, ale w naszych stosunkach odgrywającego w przeszłości niemałą rolę, szczególnie ze względu na swoje pozamalarskie treści. Jest to tradycja Grottgera, Matejki, Brandta, Kossaków — malarstwo popularnie zwane realistycznym i znajdujące dziś odbicie w gruncie „Niezależnych". Krytykę merytoryczną tej, dziś już mocno myszką trącącej sztuki, przeprowadził kilkadziesiąt lat temu Stanisław Witkiewicz (ojciec) — triumf zaś impresjonizmu i postimpresjonizmu w sztuce polskiej dokonał reszty — sprawy te już przeszły do historii. Faktem jednak jest, że jeszcze dziś, w roku 1948, są ludzie, którzy nie tylko tak malują, ale uważają swą pracę za czynnik postępu, a niektórzy fotograficy powołują się na to malarstwo i w nim szukają oparcia dla umotywowania przynależności fotografiki do rodziny sztuk plastycznych na różnych prawach, dla wykazania, że na przyszłość ta przynależność ma wszelkie gwarancje; szukają też tam inspiracji dla swej pracy.

Mimo bezpośredniego związania fotografiki z przedmiotem, mimo pozornie odtwórczego jej charakteru, jest ona w swych artystycznych możliwościach jak najdalsza od tej linii. Wydaje mi się, że wystarczy zdać sobie sprawę ze śmieszności pozowanych scen, które można spotkać w fotografice wiktoriańskiej*) — wynikłych z naśladowania tej właściwej odmiany malarstwa, — aby to zrozumieć. Ponadto wszystko co wytoczył impresjonizm przeciw akademizmowi XIX w. w sztuce, odnosi się do fotografiki w równym stopniu.

Realizm fotograficzny — to realizm innego typu, a właśnie wierność i związanie z przedmiotem, który ma tu charakter tworzywa, zmusza do zaniechania wszelkiej sztuczności, bo ta natychmiast demaskuje się. Realizm ten nakazuje opierać się wyłącznie na naturze i unikać wszelkiej narracji.

Szczęśliwie większość fotografików zrozumiała to bardzo szybko. Stąd fakt, że portret i pejzaż angielski a później impresjonizm — wywarł ogromny wpływ na rozwój fotografiki.

Warstwa druga w plastyce polskiej — to wszystko to, co pozostaje pod wpływem wszelkich odmian postimpresjonizmu a kontynuuje linię, wywodzącą się od Orłowskiego, Michałowskiego, Rodakowskiego, Gierymskich. Szybki rozwój wypadków końca XIX w. i początku XX w. i fakt, że przemiany w naszej sztuce były jak gdyby więcej lub mniej bezpośrednim odbiciem tego, co się działo wówczas w Paryżu — stworzyły u nas stan jednoczesnego narastania impresjonizmu i późniejszch kierunków.

Zanim przełamano mury niechęci do impresjonizmu, zanim akademie oficjalnie dozwoliły w swych pracowniach lansować ten odkrywczy i naprawdę realistyczny styl — już pod wpływem Cesanne'a i kubizmu z jednej strony, a Van Gogha, „dzikich" i ekspresjonizmu z drugiej — zaczęła się tworzyć grupa „formistów polskich".

Dało to efekt jednoczesnego prawie zalegalizowania się dwóch podstaw, które jednakże w rozwoju historycznym były względem siebie przyczynowo zależne (mianowicie nie byłoby Cesanne'a i Van Gogha bez impresjonistów, a bez Casanne'a i Van Gogha kierunków takich jak kubizm czy ekspresjonizm), które później w dalszym rozwoju umożliwiły narodziny dawniejszego i dzisiejszego nadrealizmu. Impresjonistyczna postawa przetrwała do dziś w formie tradycji grupy prof. Pankiewicza (K. P.) i tworzy zdecydowaną warstwę w sztuce polskiej. Jednocześnie tradycja formistów odradza się w najmłodszej plastyce nadrealistycznej i w próbach tworzenia „nowego realizmu", który dałby możność wyjścia z nadrealizmu. To tworzy trzecią warstwę.

Fotografik, mający szczerą postawę wobec sztuki a jednocześnie ambicje postępowe i twórcze, stoi wobec trudnego problemu. Polska fotografika co prawda przeżyła już swój złoty okres impresjonizmu i widać wyraźną stagnację na tym odcinku, ale dezorientuje fakt, że przecież formizm polski nie powstał z polskiego postimpresjonizmu, nie wyrósł jako jego zaprzeczenie bezpośrednio. Jeden i drugi ma korzenie w sztuce francuskiej. Ale z jednej strony obserwując konsekwencje francuskiego impresjonizmu — przeciwstawiający mu się kubizm i w jego następstwie nadrealizm, — z drugiej zaś konstatując fakt, że postimpresjonistyczny styl u nas przeszedł w szkolarską rutynę*) i w ten sposób znalazł się w stanie całkowitego bezwładu i bezpłodności (a jedyną możliwą drogą wyjścia stało się przeciwstawienie estetyce postimpresjonistycznej nowych odkrywczych kierunków pracy), fotografik polski musi szukać nie wyzyskanych dotychczas możliwości.

Drogi te wytycza właśnie trzecia warstwa istniejąca dziś w plastyce polskiej: poszukiwania młodych plastyków, którzy z powoływaniem się na tradycje formizmu polskiego oraz przez konfrontację swych usiłowań z osiągnięciami nadrealizmu francuskiego — wypracowują własną formę. Jest to zdrowa linia postępu naszej sztuki i fotografika znajdzie możliwości przejścia na te pozycje.

*) Warto zaznaczyć, że pejzaż i portret, które w fotografice wiktoriańskiej są najbardziej przekonywające, mimo iż wynikają z ówczesnego malarstwa portretowego i pejzażowego — razem z nim były już wykładnikiem innej tendencji, tendencji, która zrodziła impresjonizm.

*) Przykład: książka Władysława Lama: „Jak posiąść wiedzę malarską".

DR H. GORDON (Sztokholm)

Fotografia w Szwecji

Artykuł napisany specjalnie dla Świata Fotografii.
Z upoważnienia autora przełożył Z. Wyszomirski.

Szwecja, ze swoim bogactwem piękna krajobrazu, jest nadzwyczaj wdzięcznym polem popisu dla kamery fotograficznej. Wystarczy przypomnieć sobie dawne filmy — jeszcze z niemych czasów X Muzy — głośne i znane podówczas na całym świecie jak np. „Gösta Berling", „Woźnica śmierci" itd. Dzisiejsze starania biegną w tym kierunku, ażeby dawne wyżyny sztuki fotograficznej w filmach — ponownie osiągnąć. Filmy, w których krajobraz w akcji sam odgrywa znaczną rolę stanowią w ostatnich latach główne tło ogólnych zainteresowań a przez to i produkcji (np. „Dziewczę z Stormyrtorp" i in.).

Zainteresowanie filmem — nie tylko rozrywkowym, lecz również filmem wąskotaśmowym i w ogóle wszystkim, co ma jakiś związek z fotografią — jest w Szwecji nadzwyczaj żywe. Przyczyna tego leży w fakcie, że Szwecja znajduje się już sto lat z górą w nie przerwanym wojnami stałym i przodującym rozwoju gospodarczym i dzięki temu zdążyła wytworzyć dobrobyt, umożliwiający każdemu człowiekowi posiadanie dostatecznej ilości pieniędzy i czasu na samodzielne próbowanie do granic możliwości wszelkich postępów techniki.

Wprawdzie Szwecja produkuje sama doskonałe aparaty fotograficzne, jednak import — przed wojną szczególnie z Niemiec — zaspokajał i uzupełniał podaż na tym polu. Doskonale rozwinięty przemysł precyzyjno-mechaniczny produkuje wysokowartościowe obiektywy do celów specjalnych, a prócz tego cały szereg akcesoriów, jak np. reflektory dla atelier itp. Ponieważ jednak racjonalna masowa produkcja może być przeprowadzana tylko w wyjątkowych wypadkach, odpowiednie artykuły importowane były najczęściej znacznie tańsze — oczywiście do czasu dopóki import w ogóle mógł mieć miejsce.

Dzisiaj a szczególnie w pierwszych latach po wojnie — ukazały się na rynku liczne modele amerykańskich aparatów, będące jednak przeważnie naśladownictwem aparatów typu Rolleiflex, Leica i Contax. W związku z tym należy też wymienić szereg typów synchronizatorów magnezjowych, importowanych dla tego rodzaju kamer z Ameryki.

Jako najważniejszych importerów aparatów fotograficznych podczas ostatniego roku należy w dalszym ciągu wymienić Anglię, Francję i Szwajcarię. W ostatnim jednak czasie zapanowało całkowite wstrzymanie importu, spowodowane ciężką sytuacją walutową. Wszakże na krótko przedtem nadszedł większy transport niemieckich aparatów. Były to przeważnie modele typu Rolleiflex, Ikoflex, Super Ikonta, Baldina, Voigtländer Brillant, Bessa, Vito, Box Tengor, Tengoflex. Wszystkie je można obecnie znów widzieć w oknach wystawowych większych sklepów fotograficznych, a popyt na nie jest b. znaczny.

Tak wygląda obecna sytuacja na rynku kamer fotograficznych. Nieco pomyślniej przedstawia się sprawa z projektorami, aparatami do powiększeń i lampami fotograficznymi, które to artykuły produkuje się w dobrej jakości na miejscu. Lampy fotograficzne z wypróbowanymi stopniami Kelvina, przeznaczone dla zdjęć barwnych, mają tu swoją wyrobioną markę, gdyż fotografia barwna odgrywa już znaczną rolę, szczególnie w reklamie, i przez to znajduje znaczne zastosowanie oraz budzi zainteresowanie.

Jeżeli mówimy już o fotografii barwnej jako osobliwości należy nadmienić, że doskonała metoda „Duxochrom" odżyła u nas na nowo i to mianowicie wtedy, gdy jedyna szwedzka fabryka emulsji (Zakłady Cea w Strängnäs) podjęły produkcję materiału odbitkowego na zasadzie „Duxochrom"; jednakowoż jednolitość dotychczasowych wyników pozostawia jeszcze dużo do życzenia.

Własnej fabryki filmów surowych Szwecja nie posiada, wyrabia jednak materiał wyjściowy — celulozę, będący jednym z ważniejszych artykułów eksportowych kraju. Abstrahując od nieznacznej fabrykacji filmów roentenowskich, jesteśmy więc całkowicie zależni od dowozu tego artykułu z zagranicy. Materiał do fotografii czarno-białej przeznaczony dla zawodowców i amatorów sprowadzamy z Belgii, Anglii, Ameryki, a ostatnio na nowo z Niemiec i Włoch. Są to przeważnie fabrykaty nast. firm: Gaevert, Kodak, Ansco, Ilford, Agfa, Ferrania.

Zagadnieniem materiału techniczno-reprodukcyjnego nie będziemy się tutaj specjalnie zajmować, mimo iż gospodarczo stanowi on ważny czynnik.

W Szwecji zrzeszonych jest około 1000 kupców branży fotograficznej, i w każdej niemal osadzie istnieją kluby fotograficzne. Liczba tych ostatnich stale wzrasta, a obecnie wynosi ponad sto. Wszystkie te kluby zjednoczone są w jednym ogólnopaństwowym stowarzyszeniu. Największą ilość członków, gdyż ponad 2.000, posiada Związek Fotograficzny w Sztokholmie. W zimie poszczególne sekcje zbierają się co tydzień i omawiają ciekawsze zagadnienia. Związek posiada bibliotekę fotograficzną, należącą do jednej z najliczniejszych i najwartościowszych na świecie. Biblioteka ta włączona jest do biblioteki Królewskiej Wyższej Szkoły Technicznej.

Pominąwszy kilka czysto zawodowych czasopism, wymienić należy dwa większe miesięczniki, przeznaczone dla ogółu: „Foto" wydawane przez Nordisk Rotogravyr w Sztokholmie (nakład ca. 15.000 egz.) oraz „Nordisk Tidskrift för Fotografi". Ponadto rokrocznie wychodzi almanach p. n. „Fotografisk Arsbok", wydawany przez Nordisk Rotogravyr, przynoszący również rozprawy naukowe.

Amatorzy interesujący się głębiej zagadnieniami fotografii — mają możność abonowania szeregu czasopism angielskich i amerykańskich, a obecnie na nowo doskonałego czeskiego miesięcznika „Camera". Jedyne, wychodzące przez szereg lat czasopismo na temat filmu wąskotaśmowego — zaprzestało ostatnio swej działalności. Poszczególne odgałęzienia zawodu fotograficznego posiadają własne branżowe stowarzyszenia np. Stow. Fotografów Zawodowych, Stow. Fotografów Prasowych, Stow. Wąskotaśmowców, Stow. Kupców Branży Fotograficznej, Przemysłowców etc.

Regularnie urządzane wystawy poszcz. fotoklubów wykazują bardzo wysoki poziom, jednak wybitnie wartościowe obrazy są raczej rzadkością. Niektórzy z zawodowych fotografów zdołali osiągnąć światowy rozgłos. Mam tu na myśli szczególnie Richarda Langhammmer, Jönköping, Gullers'a, Winquist'a i wielu innych. Duże zainteresowanie sprawami fotografii przejawia również młodzież, która w szkołach, harcerstwie wzgl. innych organizacjach bywa zachęcana systemem współzawodnictwa do doskonalenia wyników swoich prac, w czym niejednokrotnie wybitnie pomaga prasa codzienna.

Królewska Wyższa Szkoła Techniczna, posiadająca już od szeregu lat swój własny Instytut Fotograficzny — otrzymała parę miesięcy temu oddzielną katedrę fotografii, którą objął przewodniczący Instytutu prof. Helmer Bäckström. Nowa budowa tego insty-

tutu została niedawno zakończona. Instytut wyposażony został w najnowocześniejsze urządzenia, aparaturę etc.

Niejednego zaciekawi zapewne, która z dziedzin fotografiki ma tu największe zastosowanie. Odpowiedź na pytanie powyższe nie jest łatwa. Można jednak zaryzykować twierdzenie, że najwięcej zastosowania znajduje fotografia barwna. Obecnie, jest wprost nie do pomyślenia jakakolwiek reklama bez fotografii barwnej. A zdjęcia barwne muszą być tu nie tylko sfotografowane, ale również wywołane i następnie zreprodukowane i wydrukowane.

Na drugim miejscu stoi zastosowanie fotografii barwnej w różnych dziedzinach nauki, a więc w medycynie, stomatologii, botanice, zoologii, mikrofotografii oraz fotografii muzealnej. Dopiero na trzecim miejscu wymieniam amatora, jako użytkownika fotografii barwnej, chociaż biorąc rzecz procentowo powinien stać on na miejscu pierwszym.

Materiał barwny, który można tu otrzymać, składa się przede wszystkim z fabrykatów nast. firm: Ansco, Agfa, Kodak, Dufay, a ostatnio również Gaevert i Ferrania, chociaż dwa ostatnie fabrykaty nadchodzą w bardzo nieznacznej ilości i nierównomiernie. Wywoływaniem filmów Ansco zajmują się trzy laboratoria w Sztokholmie: Reichert, Sellmann i Svenskt Färgfoto. Svenskt Färgfoto, posiadająca również specjalny oddział naukowy, wywołuje ponadto Agfacolor i Agfacolor-Negativ — który pozyskał sobie już rzesze zwolenników — no i przede wszystkim Ektachrom. Materiał Ektachrom nadaje się najwięcej do zdjęć portretowych, lecz można go również otrzymać jako film o rozmiarze 6/9 jak i tzw. błony cięte w wszystkich formatach.

Bardzo ważnym polem pracy dla Svenskt Färgfoto jest wykonywanie barwnych kopii na amerykańskim materiale Printon, produkowanym przez firmę Ansco, dającym bezpośrednio zdjęcia odbitkowe z pominięciem dotychczas nieuniknionej drogi pośredniej przy współudziale trzech negatywów składowych.

Osobliwe zadanie spełnia jeszcze fotografia w szwedzkich zwyczajach. Jest bowiem zwyczajem Szwedów każde rodzinne wydarzenie uwieczniać na zdjęciu. Należą do tego zarówno zaręczyny, wesela jak i wszelkiego rodzaju jubileusze i uroczystości włącznie z pogrzebami. Tego rodzaju obrazy, robione przez zawodowców lub amatorów, towarzyszą życiu przeciętnego Szweda. Gazety codzienne a również pisma tygodniowe prowadzą specjalne rubryki dla tego rodzaju zdjęć. Wielkim popytem — szczególnie przy zdjęciach dzieci — cieszą się również fotografie seryjne, dające 16—48 obrazów na jednym arkuszu papieru. Oczywiście przy tego rodzaju fotografii nie może być mowy o wysokim poziomie samych zdjęć.

Chcąc w krótkich słowach scharakteryzować stan fotografii w Szwecji, można powiedzieć, że produkcja nasza w tej dziedzinie stoi w odwrotnym stosunku do naszego zużycia. Bierzemy czynny udział w wszystkich postępach, nowościach i nowinach w całym świecie i z przyjemnością witamy wszelkie czasopisma, przynoszące nam wiadomości o postępach fotografii w innych krajach.

Światło w sztuce operatora *)

Słowo od tłumacza.

Pamiętamy te wdzięczne określonka: „obrazy słońcem malowane“, „słońce malarzem“ itp., oczywiście w oparciu o autorytet Missona, Hilla i innych ojców kościoła fotograficznego. Wyjście z tej bazy skłaniało autora książki czy artykułu do pobłażliwego pomijania całej niemal działalności technicznej procesu fotografowania a nawet do pogardliwych określeń jak np. kuchnia fotograficzna — ta postawa zapewniała tytułowanie per „mistrzu“.

Czy jednak owi mistrzowie nie łamali się w setkach prób z szarzyzną obrazu, brakiem plastyki i soczystości, nieoczekiwanymi wynikami pięknego zamierzenia? Czy nie pokazali rzeszom wiernych całkowicie nieudane obrazy, tworzone już nawet w epoce mistrzowania? Czy ich techniki ulubione i maniery nie były częstokroć kompromisem zamierzenia, aby zapanować nad tak pogardzaną „kuchnią“?

Nawet bez wysłuchiwania intymnych zwierzeń owych mistrzów podjąłbym się dowieść, że różnie z tym bywało.

Taka to już jest ta nasza sztuka, że powstawszy dzięki zdobyczom fizyki i chemii rozwija się wespół z nimi. Nie jest bynajmniej ujmą dla niej ta specyficzna zależność, jak nie jest zaszczytem lepienie się do kanonów malarskich. Wymaga ona opanowania techniki i wiedzy technologicznej, procesu zdjęcia, oświetlenia, kompozycji, żmudnej pracy laboratoryjnej etc.

Może ta wymagana liczebność dyscyplin pomocniczych (w przeciwieństwie do malarzy) sprawia, że tak mała jest ilość fotografików — hm? — fotografików, którzy z przekonaniem (i słusznością!) mogą rzec, iż w ich pracy przypadek gra minimalną rolę, a jeśli zaistnieje, staje się w pewnej mierze czynnikiem kierowanym.

Jednym z takich „przypadków“ jest światło. Ileż z nim biedzą się fotograficy! A przecież ono jest siłą stwarzającą obraz: kształtuje przedmioty, uwidacznia barwy i fakturę, komponuje linię i ton, ono wreszcie działa na emulsję.

W szerokiej amatorskiej praktyce jest ono czynnikiem nie reżyserowanym, nie jest narzędziem do tworzenia skomponowanego obrazu — przeważnie jest tylko ilością, mierzoną tym czy innym światłomierzem.

Produkcja filmowa (twórczość — jeśli wolicie) inaczej się do tego zagadnienia ustosunkowuje. Film nie może być dziełem przypadku, jest natomiast we wszystkich swych fazach dziełem ludzkiego umysłu, rąk, no i — talentu. Dopiero filmowcy w pełni pojęli rolę światła, oni przeto szukają praw, pędzlem, farbą — w sumie techniką, potrzebną do stworzenia zamierzonego obrazu, a nie estetyzującą kontemplacją.

Leży oto przede mną książka jednego z filmowców; autorem jest A. Gołownia, operator filmów „Matka“, „Suworow“ i innych. Dobra książka, skromnie i prosto napisana, zwięzła, jasna, potrzebna. Są tu rozdziały, które wykorzystają tylko filmowcy i w ogóle foto-zawodowcy, ale większość takich, które staną się potrzebne każdemu grafikowi obiektywu, jeśli nie w ścisłej praktyce technicznej, to w spekulatywnym rozważaniu i podciąganiu swoich skromnych możliwości.

Po tym przydługim wstępie pozwolę sobie zetknąć czytelnika bezpośrednio ze skromnym panem Gołownią na przestrzeni kilku wybranych rozdziałów.

B. B.

Zasadnicze warunki oświetlenia.

Aby film dał przy rzutowaniu na płaszczyznę ekranu realne przedstawienie rzeczy, w obrazie tym powinno być oddane: a) forma (bryła), b) faktura, c) tonalność

*) „Światło w sztuce operatora“ — A. Gołowina. Państwowe Wydawnictwo Kinematograficzne — Moskwa 1945.

(barwa), d) światło (efekt oświetlenia), e) przestrzeń i ruch*).

Przedmioty spostrzegamy w trzech zasadniczych warunkach oświetlenia: 1) w świetle rozproszonym, 2) w świetle kierowanym, 3) w kombinacjaci światła kierowanego i rozproszonego. Tu należy dodać, że w sztucznym oświetleniu (w atelier czy foto-altanie) możemy stwarzać kombinację z kilku kierowanych źródeł światła w połączeniu z rozproszonym. Jeśli rozpatrzymy oświetlenie przedmiotu w atelier, rozdzielając wszystkie rodzaje światła to schemat oświetlenia obiektu przedstawi się nam w następującej kolejności.

1. Oglądając jakikolwiek ciemny kształt na jaskrawo oświetlonym tle, odróżnimy tylko k o n t u r y danego kształtu. Jeśli fotografujemy ten ciemny (nie oświetlony) kształt, to na zdjęciu kontur figury zaznaczy się jakby linią na granicy czarnych i białych tonów; na zdjęciu otrzymamy pojęcie o liniowej formie przedmiotu. Linii — podobnej do tej, jaką wykreśla ołówek, węgiel czy pędzel — na zdjęciu oczywiście nie otrzymamy. P o j ę c i e l i n i i w obrazie fotograficznym — to tylko umowne wyznaczenie granic pomiędzy dwoma tonalnie różnymi polami.

Obraz, na którym odróżniamy tylko konturową formę ciemnego przedmiotu na jasnym tle, nazywa się obrazem s y l w e t o w y m, ponieważ daje on pojęcie tylko o konturach przedmiotu. Sylweta jest pierwotną formą obrazu i nie daje pojęcia o przestrzenności przedmiotu ani o jego rzeczywistej tonalności.

Obraz sylwetowy postaci i przedmiotów może być zrobiony na płaskim, jak i przestrzennym tle. Postać w sylwecie wydaje się płaska.

Jeśli spróbować zaciemnić tło, to znaczy pozbawić światła i tło i przedmiot, to właściwie nie zobaczymy obrazu; jeśli natomiast przyćmić tylko część tła i przeprowadzić w tych warunkach zdjęcie, to spostrzeżemy, że w ciemnych partiach nie rozróżniamy kształtu przedmiotu dlatego, że jego kontury nie są zaznaczone i zlewają się z tłem. To samo zjawisko spostrzeżemy, jeśli ton przedmiotu i ton tła będą pokrywały się i w innych barwach.

Stąd wysuwamy pierwszą zasadę oświetlenia: po to, aby na obrazie obrysować kontur jakiegokolwiek przedmiotu, niezbędne jest, aby k o n t u r y p r z e d m i o t u b y ł y t o n a l n i e r ó ż n e o d t ł a (przy czym jest obojętne, czy jasne rzutuje się na ciemnym, czy ciemne na jasnym).

To prawidło oświetlania daje możliwość drogą oświetlenia i istniejącego doboru tonalności przedmiotu i tła rysować formę figury całkowicie albo w częściach.

2. I d e a l n i e r o z p r o s z o n y m ś w i a t ł e m jest takie, przy którym każdy punkt przedmiotu i tła jest oświetlony całkowicie, jednakowo i równomiernie. Przy takim rodzaju oświetlenia otrzymamy obraz, na którym: a) powierzchnie przedmiotu, równoważne w swej zdolności odbijania światła, będą na obrazie w jednym tonie; b) będzie całkowity brak cieni i półcieni; c) wielkość szczegółów powierzchni przedmiotu i tła w obrazie będzie widziana tylko dzięki różnicom tonalnym (barwy i zdolności odbijania światła) istniejącym w naturze na przedmiocie i wiernie oddanym na filmie czy papierze.

Charakter takiego obrazu będzie mniej lub więcej wiernie oddawać fakturę, ton i kształt przedmiotu; w skutek braku pół-cieni, rysujących relief i bryłowatość w powierzchni jednego tonu, będzie robił wrażenie płaskiego rysunku.

3. Rozpatrzmy wypadki oświetlania przedmiotu ś w i a t ł e m k i e r o w a n y m (promieniem). Całkowity brak światła rozproszonego (chociażby i odbitego) można otrzymać przez pokrycie ścian i podłóg czarnym aksamitem.

*) Tylko ruch z wyliczonych elementów różni fotografikę od kinematografii. W podobnych momentach będę stawiał w nawiasie litery K-g (K-g) — przypisek tłumacza.

Przy oświetlaniu światłem kierunkowym będą oświetlone tylko powierzchnie przedmiotu, zwrócone do źródła; powierzchnie, na które światło nie pada będą w pełnym cieniu i na obrazie zostaną oddane w czarnym tonie i bez faktury. W ten sposób powierzchnie, na które pada światło, wyrażą się w obrazie tonami istniejącymi na przedmiocie; rzeczywista tonalność powierzchni zaciemnionych będzie oddana czernią, co znaczy, że faktura nie będzie widoczna.

W takim obrazie oddany będzie w czystej formie e f e k t ś w i e t l n y, ale nie będzie osiągniete wierne oddanie kształtu (ponieważ części powierzchni w ogóle nie zobaczymy), bryły (z tych samych przyczyn) i tonu (barwy).

Relief powierzchni będzie wyrażony wystarczająco dokładnie, jeśli rysunek reliefów — poddamy tym samym prawom, co i rysunek figur. Mówiąc inaczej: aby odróżnić jakąkolwiek wypukłość na powierzchni przedmiotu, konieczne jest, by jej kontur był różny tonalnie od tła, na które jest rzutowany, albo — by był oznaczony cieniem.

Oba, wyżej opisane sposoby, przedstawiają dwa krańcowe schematy oświetlenia, jakby formuły oświetlenia, praktycznie prawie nigdy nie stosowane.

Po to, by te schematy ożyły, konieczne jest wprowadzić w nie pewne uzupełnienia: w schemat światła kierowanego — półcienie, zaznaczające bryłowatość przedmiotu; w schemat idealnie rozproszonego światła — oświetlenia cieni, zmiękczające je i pozwalające widzieć i rozróżniać tonalne przejścia na całej powierzchni przedmiotu.

Stąd wyprowadzimy drugie podstawowe prawo oświetlenia: w tym celu, by wyrazić obiekt w jego rzeczywistej formie i tonalności, należy oświetlić go rozproszonym światłem.

Trzecie prawo: chcąc otrzymać obraz wyraźnie zaznaczonymi cieniami i wyraźnie przedstawionym efektem świetlnym — trzeba oświetlić przedmiot światłem kierowanym.

W pierwszym wypadku otrzymamy obraz dający wyobrażenie o f o r m i e, f a k t u r z e, i t o n a l n o ś c i (barwie), a w drugim wypadku — o formie, fakturze, tonalności i ś w i e t l e na obiekcie.

Zasadnicza r ó ż n i c a d w ó c h s p o s o b ó w wyrażania, któreśmy roztrząsali, zbiega się w kwestii, czy w i d o c z n y j e s t w o b r a z i e e f e k t ś w i e t l n y c z y n i e.

Obrazy, zrobione przy pomocy światła kierowanego (niezależnie od jego charakteru), wykazujące istnienie zasadniczego źródła i uwidoczniające efekt świetlny, przestrzenne w swym charakterze, będą ś w i a t ł o - c i e n i o w y m i.

Obrazy, stworzone w świetle rozproszonym, w pełni oddającym tonalność (barwę) przedmiotu, lecz nie podkreślającym bryłowatości, to znaczy o charakterze płaskim, będą t o n a l n y m i.

Między tonalnym i światło-cieniowym sposobem wyrażania obrazu istnieje szereg szczebli pośrednich; o wyborze jednej z tych form decyduje naznaczone zadanie światła, a mianowicie: w tonalnym obrazie światło jest tylko środkiem dla ujrzenia przedmiotu i oddania jego formy, wyznaczonej granicami tonalnych pól, gdyż sam obraz jest zdecydowanie płaski, a w obrazie światło-cieniowym światło szereguje światła i cienie przedmiotu, zmienia rzeczywiste tony zależnie od tego, czy znajdą się w cieniu, czy ożyją blikami — ten typ oświetlenia zdąża do oddania b r y ł o w o - p r z e s t r z e n n e j formy przedmiotu.

(Dalej autor podaje historyczny rys obu manier. Światło-cieniowa doszła do głosu dopiero u mistrzów Odrodzenia i niemal wyparła poprzednią — tonalną, która utrzymała się w sztuce japońskiej i w najnowszych kierunkach fotografiki, gdy światło-cieniową zawładnął film. Kino jest sztuką dynamiczną. Kompozycja filmowa układa się w przestrzeni i ruchu, a światłocień jest bardziej naturalistyczny. Fotograficy nato-

miast uważają, że kompozycja płaskich powierzchni bardziej odpowiada duchowi fotogramu).

Praktyka oświetlenia głównego planu.

Doświadczenie poucza, że w pracy oświetlenia głównego planu operator posługuje się pięciu rodzajami światła:

1. światło ogólnie zapełniające, które jest jakby gruntem, na którym tworzy się świetlny rysunek;
2. światło zasadnicze — rysujące (kierowane), stwarzające zasadniczy model plastycznego kształtu przedmiotu i świetlny efekt;
3. światło modelujące (albo pod-światło), którym opracowuje się gradację światłocieni, bliki, modeluje się kształt przedmiotu;
4. konturowe światło (kontr-światło), którym posługujemy się dla oznaczenia konturów przedmiotu, specjalnie w tych wypadkach, gdy zlewają się tony przedmiotu i tła;
5. światło tła, którym stwarza się potrzebną tonalność w rozdzieleniu światłocieni na tle.

Wykorzystywać te światła należy każde oddzielnie jak i wszystkie razem; dla każdego z nich istnieją specjalne rzutniki i różnorakie sposoby ustawiania ich.

Rozpatrzmy każdy z tych sposobów oświetlenia, jego właściwości i znaczenie dla obrazu, a również technikę oświetlenia.

Światło zapełniające (ogólne).

Światłem ogólnym nazywamy takie, które równomiernie, bez jakichkolwiek cieni, oświetla całą powierzchnię przedmiotu. By otrzymać światło ogólne (w pawilonie), posługujemy się jednym lub kilku źródłami; światło ich może być rozproszone jakimkolwiek rozpraszaczem lub też mieć kierunek i zmieniać się w sile. Tylko kombinacje kilku rzutników światła rozproszonego (zalewającego) mogą dać równomiernie bezcieniowe oświetlenie.

Zasadniczym sposobem stwarzania światła ogólnego są kombinacje górnych i przednich oświetleń.

Przy zdjęciach na współczesnych wysokoczułych emulsjach operatorzy coraz częściej rezygnują z instalowania baterii rzutników światła ogólnego, a zadowalają się źródłem światła rozproszonego ustawiając je w granicach 10—20° do płaszczyzny przedmiotu. Ten typ światła winien dać niezbędne i wystarczające oświetlenie dla osiągnięcia minimalnego krycia.

Zasadniczo wielkości oświetlenia, stwarzane światłem ogólnie — rozproszonym, powinny być określone zamierzonym charakterem negatywu, co będzie dalej zależne od: a) tonu (barwy) fotografowanego przedmiotu, b) fotograficznej intensywności światła. Od oświetlenia ogólnie-rozproszonego zależy intensywność cieni.

Prawem niezachwianym jest regulowanie oświetlenia planu głównego przy wychodzeniu z tonu (głębokości) cieni i nakładanie kolejne świateł, których intensywność wzrasta w granicach niezbędnych i wystarczających dla otrzymania zamierzonej gradacji.

Ekspozycja zdjęcia w pawilonie jest (specjalnie dla planu głównego) wielkością stałą, zmieniają się tylko dodatkowe oświetlenia i fotograficzny współczynnik fotografowanych faktur; z tych przyczyn często nazywamy światło ogólnie-rozproszone oświetleniem ekspozycyjnym.

Światło rysujące.

Zasadniczym światłem dla wyrażenia świetlnego rysunku i świetlnego efektu jest światło rysujące, które nakłada się na grunt światła ogólnie-rozproszonego.

Czasami przy zdjęciach jasnych przedmiotów, albo z konieczności stworzenia bardzo głębokich cieni, korzystamy tylko ze światła rysującego (kierowanego), co niekiedy w pracy na wysokoczułych emulsjach — wypracowuje nam cienie (odbicia się promieni).

Źródłem światła rysującego mogą być rzutniki światła kierowanego (reflektory) z rozpraszaczami lub bez nich. Wybór tego czy innego rzutnika zależy w zasadzie od charakteru dawanych przezeń cieni.

Prawidłem jest, by źródło światła rysującego oświetlało równomiernie silnie całą postać we wszystkich fazach jej ruchów (K-g). Stwarzając efekt — światło rysujące może być nałożone lokalnie, tj. oświetlać tylko część przedmiotu.

W planie głównym światło rysujące powinno być: a) jedyne — jeśli chodzi o skierowanie, b) jednolicie nasilone w głąb całej scenerii, c) jedyne w sile na całej poprzecznej przestrzeni scenerii.

Gdy się nie obliczy i nie sprawdzi ustawienia rzutników, gdy światła skupiają się tylko na centrum scenerii — zachodzą rażące zmiany naświetlena przedmiotu (aktora) w czasie jego ruchów w tej samej scenie, co łamie zamierzoną jednolitość i rysunkowy charakter obrazu. Chcąc tego uniknąć, musimy dać rzutniki szerokokątowe lub je zdwoić (K-g).

Światło modelujące (pod-światło).

Obiekt, oświetlony tylko światłami rozproszonym i rysującym, pokryty jest schematycznie tylko dwoma tonami:

a) powierzchnie oświetlone światłem rozproszonym;
b) powierzchnie oświetlone światłem rysującym.

Rozdzielenie siły cieni i blików w tym schemacie nie zawsze odpowiada artystycznym zamierzeniom, które chcemy ujrzeć zrealizowane w tworzonym obrazie. W takich wypadkach posiłkujemy się światłem modelującym, którego zadaniem jest wypracowanie szczegółów i powierzchni przedmiotu.

Światło modelujące wypracowuje cienie nie tylko w całości, ale i w częściach powierzchni, nakłada bliki, rozjaśnia cienie.

Zazwyczaj źródłem tego rodzaju światła są rzutniki o małej intensywności i małej średnicy.

W poszczególnych wypadkach światło modelujące służy również jako retusz świetlny fotografowanego przedmiotu.

Światło modelujące zmiękcza cienie, stworzone rysującym światłem (kierowanym).

W celu skorygowania cieni rzutniki światła modelującego ustawia się z przodu i z boku (zawsze w kierunku przeciwnym światłu zasadniczemu). Przednią lampę można czasami ustawić bliżej głównej osi widzenia (aparatu) i nieco niżej, by rozjaśnić oczy, cienie nosa i pod brodą oraz zmiękczyć cienie policzków.

Siłą swą to światło nie powinno dać w żadnym wypadku cieni na jasnych polach.

Boczne źródło światła modelującego zmiękcza cień na wypukłościach głowy i postaci, wypracowuje bryłowatość figury.

Przystosowanie światła efektownego — modelujące zachowuje tę samą funkcję: ukazanie kształtu i bryły, utworzenie blików w cieniach i światłach.

Położenie rzutników modelujących winno być maksymalnie zbliżone do osi optycznej aparatu. Wówczas uniknie się powstawania nieoczekiwanych cieni w czasie ruchów aktora w scenerii (K-g).

Postać modelu (aktora) ma formy okrągłe z szeregiem wystających powierzchni — czoło, nos policzki, broda. Oczywiście odbicia świateł od tych powierzchni zależne są od kąta padania promienia świetlnego, co należy uwzględnić w czasie przygotowania do zdjęć.

Przy stosowaniu światła tylnego w celu stworzenia świetlnego konturu, a również przy zdjęciach pod światło (kontrażur) pojawiają się na granicach powierzchni oświetlonych nazbyt mocne aureole, a więc, by otrzymać poprawne bliki i dobre modelowanie twarzy i postaci, poleca się korzystać z bardzo słabych tylnych źródeł światła.

W większości wypadków przywykliśmy widzieć wszystkie przedmioty w oświetleniu górnym i — co za tym idzie — cienie, schodzące w dół od zasadniczych wypukłości przedmiotu. Wskutek tego przyzwyczajenia światło dolne — zmieniając nawykowy rozdział cieni — staje się silnym środkiem deformując odtwarzany obiekt. Jednakowoż w obecności

zasadniczego światła rysującego słabe dolne światło wyłącznie wygładza cienie i specyficznie opracowuje relief: wszystkie rysy przybierają miękką krągłość.

Ta swoistość dolnego światła jest często wykorzystywana dla świetlnej korekcji postaci (świetlny retusz). Ten sposób modelowania określa charakter rysunku stwarzanego obrazu, daje taki czy inny rysunek kształtów, zmienia siłę tonów (tym samym stopień bryłowatości — plastykę), wypracowuje fakturę powierzchni postaci, zmiękczając lub zgoła usuwając niepotrzebne cienie.

Światło modelujące doskonale wypracowuje jasne powierzchnie, usuwając na fakturze skóry te kontrasty które mogłyby powstać od promienia światła rysującego. W tych wypadkach źródło modelujące ustawiamy niemal przeciwstawnie do kierunku głównego promienia, co zmiękcza cienie faktury i wygładza powierzchnię.

Światło konturowe (kontr.-światło).

Niekiedy postać aktora (modelu) w scenerii niezbyt wyraźnie wyrzyna się z ciemnego tła; niemniej rzadko jasne postacie lub ich szczegóły trafiają na tło w takim samym tonie, a więc również są pozbawione dostatecznie wyraźnego rysunku kształtu.

W takich wypadkach należy zastosować oświetlenie konturowe, dające świetlne obrysowanie postaci, wszystkich jej konturów, czy też niektórych jej części.

Wyżej mówiliśmy, że tonalny obraz nie ma wyrysowanych linii, natomiast liniowe obrysowanie ma zasadnicze znaczenie w kompozycji liniowej. Kontur liniowy określa kształty postaci i jej przestrzenne położenie.

Dla wyrysowania konturu możemy użyć dwóch sposobów, by oznaczyć jej umowne linie (to samo odnosi się i do wewnętrznych profilów) i wydzielić z tła, na które rzutuje się postać.

Jasna postać na jasnym tle w kierowanym przednim oświetleniu dobrze odcina się ciemnym konturem.

Przy rzutowaniu ciemnej postaci na jasne tło kontur jej zaznacza się wystarczająco wyraźnie, a zatem nie ma konieczności wyrysowania jasnego konturu; jednakowoż, by stworzyć tonalne bogactwo, można wprowadzić do rysunku biały kontur (musi być jaśniejszy od tła!).

Podobnie w rzutowaniu na tło o szarych tonach znacznie wzrasta bogactwo tonalne, jeśli zastosujemy białą konturową linię.

Na tłach dynamicznych, gdzie zmieniają się ich tony, światło konturowe wydajnie pomaga obrysować postać, wykazać jej plastykę i przestrzenne położenie.

Niekiedy światło konturowe okazuje się zasadniczym efektem, stwarzając świetlną kompozycję obrazu, ale w większości wypadków jego rola ogranicza się tylko do obrysowania postaci. Z tych powodów światło konturowe może być wykorzystane nie tylko dla głównych i średnich planów, ale również dla ogólnego (niezależnie od głównego świetlnego efektu).

Światło konturowe — to tylne, ślizgające się światło, które dzięki zgodności kątów padania i odbicia (przy dostatecznej sile) stwarza efekt przeświecania faktury i jakby tworzy białą linię na konturze postaci; zmniejszając siłę światła można tylko rozjaśnić kontur i zachować wypracowanie faktury.

Zależnie od kąta skierowania światła (i ruchu postaci K-g) można utworzyć grubszą lub cieńszą świetlną linię. Umieszczając rzutnik od tyłu przedmiotu w maksymalnym zbliżeniu ku osi optycznej aparatu (osi widzenia) — otrzymamy możliwie cienką linię świetlnego konturu. Odsuwając rzutnik ku bokom (zachowując oczywiście właściwość „ślizgania się" jego światła), pogrubiamy linię świetlnego konturu.

Rozdzielenie światła konturowego zależy również od konfiguracji przedmiotu: na zaokrągleniach otrzymamy nie linię, lecz plamę lub szereg zmieniających się w ruchu (K-g) plam; na profilach otrzymamy świetlną linię.

W zdjęciach naprzeciw źródeł światła (pod-światło, kontrażur) otrzymamy również efekt świetlnego konturu i z tego powodu ten rodzaj oświetlenia często nazywają „kontrażur" albo „tylne pod-światło".

Prawidłowiej jednak — wychodząc ze stwarzanego przezeń efektu — nazywać je światłem konturowym.

Oświetlenie tła

W praktyce kinematograficznej tła są tak różnorodne, że niepodobna ująć je w jednolity system.

Oświetlenie tła w atelier musi być traktowane zależnie od oświetleń głównego planu, musi podporządkować się ogólnej kompozycji rysunku świetlnego, musi podkreślać niezbędną tonalność obiektu. By zapewnić wszystkie walory tej tonalności, dopuszczalne jest nawet przemieszczanie świetlnych plam — zgodnie oczywiście z kompozycją głównego planu.

Sposób i charakter oświetlenia tła jest określany: a) wybranym oświetleniem obiektu, b) tonalnym rozwiązaniem obrazu, c) optycznym rysunkiem (głębokie i ostre lub miękkie i nieostre tło).

Świetlne i tonalne wypracowanie tła posiada ogromne znaczenie w ukazywaniu plastycznych form motywu i kompozycji całości.

Niedopuszczalne jest, by mogła być widoczna faktura tła (dekoracji, ekranu) — nawet przy sposobie sylwetowym.

Tło powinno być zachowane w tej samej tonalnej gamie, co i obiekt, i w całkowitej zgodności z kompozycją obrazu. Niedopuszczalna jest niespokojna pstrokacizna, jaskrawość, niezborność i dysharmonia liniowa czy tonalna tła z motywem, to znaczy wszystko, co uaktywnia tło, zatem odciąga uwagę widza od motywu.

Najbardziej przykre — i błędne zarazem — jest niewolnicze pseudonaturalistyczne zaakcentowanie wszystkich detali tła. Przy oświetlaniu planu głównego konieczne jest wprowadzić te elementy, które nie naruszając wyobrażenia o planie ogólnym, będą pomagały w kompozycji planu głównego.

tłum. B. Buchowski

JAN SUNDERLAND

A B C fotografii

(dokończenie)

IV. ESTETYKA ZDJĘCIA

1. Już umiesz, Czytelniku, oddać za pomocą fotografii to co widzisz; teraz staraj się widzieć pięknie.

W tym celu musisz się przyzwyczaić „widzieć fotograficznie", czyli, patrząc na temat, zdawać sobie sprawę z tego, jak on się będzie przedstawiał na fotografii. Naucz się tedy widzieć czarno-biało.

W naturze tym co najbardziej przykuwa uwagę, czym najbardziej nęci ten czy ów wycinek rzeczywistości, jest gra barw. Jak pociągającym tematem jest dach z czerwonej dachówki wśród bujnej zieleni let-

niej. Zapamiętajmy, że na zdjęciu i ten dach i ta zieleń wyraża się szarymi plamami, z których jedne będą ciemniejsze, inne jaśniejsze. Cokolwiek fotografujemy, otrzymamy nie kolory, lecz zespoły plam ciemnych i jasnych, światła i cienie. Fotografia jest sztuką światłocienia, sztuką „walorów tonalnych".

Istnieje i fotografia barwna. Ale to — zabawa na później. I bardzo rzadko zabawa artystyczna. A pisać o niej musielibyśmy nie punkt, nie rozdział, lecz osobny traktat.

2. Drugą rzeczą, której się trzeba nauczyć, jest wyodrębnianie obrazu. Pole widzenia jest większe od tego co mamy zamiar uwiecznić; nie wejdzie ono całe w skład obrazu, ale całe oddziaływa na nasze widzenie. Pewien motyw może nam się podobać dlatego, że gdzieś poza nim widzimy, (nieraz podświadomie tylko), jakąś plamę barwną, jakieś światło, czy jakiś cień, jakąś linię, jednym słowem „coś", co nadaje naszemu motywowi pełnię wartości estetycznej: np. podkreśla go, nadaje mu efektowny kontrast itd. Musimy się nauczyć wyodrębniać te pierwiastki nie należące do obrazu, nauczyć się otoczyć temat ramkami myślowymi, i widzieć to tylko, co trafi na negatyw, w tym tylko szukać piękna, i z tego komponować obraz.

Wielką pomocą w tej nauce jest celownik bądź matówka. Obejmują one prawie dokładnie ten wycinek rzeczywistości, jaki odda fotografia. Po wybraniu tedy motywu w naturze należy mu się dobrze przyjrzeć przez celownik, zastanawiając się nad tym, czy temat ograniczony w ten sposób jest istotnie tak pociągający, jakim się wydawał, gdy nie był odcięty od reszty świata widzialnego. Ale na wyzyskaniu celownika nie należy poprzestawać; nie zastąpi on odpowiedniego wyrobienia wzroku, bo temat fotograficzny nie zawsze się pokrywa z obrazem w celowniku, lecz może stanowić jego część, mniejszą lub większą.

3. Na to, jak komponować obraz fotograficzny, recepty nie ma. Ale istnieją pewne zasady, którymi dobrze się przejąć; i istnieją pewne wady, których doświadczenie każe unikać. Przynajmniej na początek.

Czym jest obraz? Z punktu widzenia estetyki, obraz nie jest wyobrażeniem czegoś, a w każdym razie nie to jest w nim najważniejsze. Najważniejsze jest to, że obraz jest **płaszczyzną zorganizowaną rytmicznie**, inaczej mówiąc, zespołem plam i linij. Obraz jest piękny, jeżeli te plamy i linie są harmonijne, jeżeli tworzą całość związaną ze sobą, rytmiczną. Niech nie będzie przeładowany, gadatliwy tłokiem niepotrzebnych szczegółów i niech nie będzie nudny przez jednostajność wszystkich części. Niech w obrazie będzie jakiś jeden punkt czy jedna plama — najważniejsza, najmocniej przyciągająca wzrok; niech wszystko inne będzie w jakimś wyraźnym, określonym stosunku do tej plamy czy tego punktu. Tak np. trudno o nudniejszy temat, jak morze głów, sfotografowane z góry, zapełniające całą fotografię, albo dwa jednakowe pionowe drzewa na jednostajnej płaszczyźnie śnieżnej, umieszczone każde w połowie odległości od środka obrazu do jego ram bocznych. Ale umieśćmy gdzieś bliżej siebie, na tle tłumu postać mówcy, uchwyconą w chwili jakiegoś wyrazistego gestu, albo sztandar, nadający sens zebraniu się tłumu i odcinający się odeń jaśniejszym lub ciemniejszym tonem, stańmy bliżej jednego z drzew w taki sposób, by ich wyniosłe kształty dzieliły szerokość obrazu na jednakowe, harmonijne odcinki: oba te obrazy mogą nabrać wartości estetycznej.

Istnieje bardzo prosty a skuteczny sposób sprawdzenia czy kompozycja obrazu jest udana: to obejrzenie go do góry nogami. W tej pozycji przestajemy sobie zdawać sprawą z treści, z tematu anegdotycznego, widzimy tylko to, o co nam chodzi w tej chwili; plamy jasne i ciemne oraz linie, stanowiące granicę między tymi plamami. Otóż wtedy każdy pierwiastek kompozycji niepotrzebnie wyrywający się z całości, psujący harmonię całości, rzuci się w oczy. I wtedy ujawni się również brak ładu kompozycyjnego — chaos, czy ogólna, niepodzielna szarzyzna, „niezorganizowanie" plastyczne zdjęcia. Sposób ten jest dobrze znany malarzom.

A teraz rozpatrzymy pokrótce zagadnienia, jakie nasuwają najważniejsze rodzaje tematów.

4. Najulubieńszym tematem fotograficznym, związanym z wczasami są **grupki osób**. Otóż największym i najczęstszym błędem, jaki popełniają młodzi fotografowie — to pozowanie tych osób. „Uwaga! Fotografuję!" I wszyscy patrzą się w aparat, zwykle przybierają sztuczne pozy i wymuszony wyraz twarzy. Fotografować ludzi należy nie uprzedzając, zaskakując — najlepiej, gdy są czymś zajęci, pracują, bawią się czy rozmawiają — w każdym razie nie myślą o fotografii.

Niewyczerpanym źródłem tematów tego rodzaju jest zespołowa praca ludzka. Przypomnijmy sobie np.: trzech robotników młotami wbijających żelazny łom w bruk uliczny; szereg kobiet, kopiących kartofle lub pielących buraki, albo kilku robotników przy piecu fabrycznym (n. b. fotografia na ten temat osiągnęła 25.000 zł nagrody na niedawnym konkursie Ministerstwa Komunikacji).

5. Drugim tematem jest **krajobraz** (pejzaż). Tutaj największym niebezpieczeństwem jest horyzont — nudna, prosta linia, dzieląca powierzchnię obrazu na dwa ciężkie, nudne i niezwiązane ze sobą prostokąty nieba i ziemi. Najgorzej, gdy te prostokąty są sobie równe, czyli gdy horyzont jest na środku wysokości. Zawsze więc lepiej umieścić go bądź nisko, bądź wysoko. Następnie, dobrze jest objąć fotografią jakieś przedmioty, które przerywają linię prostą widnokręgu i zasłaniając zarówno część ziemi, jak i część nieba, związują je ze sobą. Takimi przedmiotami mogą być np.: wysokie drzewa, budynki, ludzie; na morzu — łódki z wysokimi żaglami, strzelająca wzwyż piana rozpryskującej się fali itd. Przedmioty te należy umieszczać w miarę możności nie na środku, aby uniknąć zbytniej symetrii, jaką wywołuje podział obrazu na połowy.

W górach same ich kontury tworzą prawie zawsze interesujący, nieszablonowy horyzont.

Dalsze wskazówki zależą od celu, do jakiego fotograf zmierza. Z tych samych elementów można ułożyć obrazy, różne w treści i nastroju. Można np. skoncentrować uwagę na mocno, wyraźnie pokazanych osobach, robiąc z pejzażu czynnik drugorzędny, ledwie zarysowane tło, rozpływające się w świetle lub zagubione w cieniu (będzie to portret w pejzażu); i odwrotnie, można potraktować ten pejzaż jako temat główny, i umieścić w nim postaci ludzkie nierozpoznawalne, bezosobowe, np. niewyraźne sylwetki, jakby chińskie cienie, aby ogólnikowo zaznaczyć jakiś stosunek do ludzi, do przyrody (będzie to pejzaż z tzw. „szafażem").

Ale duszą każdego krajobrazu jest jego oświetlenie. Fotografia jest zawsze sztuką światłocienia, lecz udany pejzaż winien być jego poematem. Fotografik-pejzażysta winien być twórcą baśni dramatycznych o jednej osobie — słońcu (francuski historyk sztuki Henryk Focillon o angielskim malarzu Turnerze).

6. Bardzo wdzięcznych tematów fotograficznych dostarcza **architektura.** Tu trzeba dbać głównie o oddanie brył i powierzchni budynku, następnie — ornamentów, estetycznych fragmentów, których wyszukiwanie stanowi wielką radość fotografa. Należy więc jeszcze bardziej niż w pejzażu chwytać odpowiednią chwilę, mianowicie moment najkorzystniejszego oświetlenia.

„Sztafaż", czyli obecność czegoś żywego (ludzi, zaprzęgów, psów, lub kotów, choćby kur czy gołębi), ogromnie ożywia fotografię architektury. Najlepiej, gdy sztafaż wiąże się treścią z architekturą. Np. procesja przed kościołem, murarze lub malarze na ścianie budynku; koło domu mieszkalnego — jego mieszkańcy, np. dzieci na trawniku itd. I znów powtórzę, co pisałem wyżej o grupach ludzkich: niech ci ludzie nie patrzą w aparat, niech nie pozują sztywno lub w sztucznym nastroju: łap ich, artysto, gdy o tobie nie wiedzą.

7. Najtrudniejszym tematem, ale zarazem tematem najwdzięczniejszym, pozwalającym fotografowi wypowiedzieć się osobiście w najwyższym stopniu, jest portret. Przy czym pozowanie jest tu często nieuniknione;

trzeba je więc wyzyskać w tym kierunku, żeby świadomie stworzyć jak najpomyślniejsze warunki, by powstało zdjęcie piękne.

W portrecie najważniejszymi rzeczami są: estetyka obrazu (jak w każdym rodzaju fotografii), podobieństwo fizyczne i wyraz psychiczny. Więc przede wszystkim — takie ustawienie modelu (tj. fotografowanej osoby), żeby jego kontur stanowił ładną, estetyczną możliwie nieszablonową linię. Następnie takie oświetlenie go, żeby uwydatnić bryłę głowy, szyi, ramion itd., ich kształt, twardość itd., i żeby możliwie podkreślić to wszystko, co stanowi cechy osobiste modelu: charakterystyczny wyraz twarzy, charakterystyczny ruch głowy, grymas, tik itd.

Fotografując popiersie lub samą głowę, najlepiej trzymać aparat na wysokości twarzy, od oczu do ust. Jeśli chcemy objąć całą postać, albo pominąć tylko jej część kolan w dół, najkorzystniejszy efekt uzyskamy trzymając aparat na wysokości kolan lub niewiele co wyżej. Wtedy bowiem otrzymamy głowę w lekkim skrócie, nogi zaś wyciągnięte w całej okazałej długości; zdjęcie zaś całej postaci ludzkiej z piersi lub z oka, (jak często fotografują zawodowi fotografowie uliczni), skraca właśnie nogi, co stwarza bardzo przykry wizerunek. Ta sama uwaga dotyczy zdjęć grup z bliska, więc mających charakter zbliżony do portretu.

Jeżeli fotografuje się specjalnym aparatem portretowym o długiej ogniskowej, to można się zbliżyć do modelu tak, żeby popiersie zajęło cały negatyw. Nastawić na ostrość winno się wtedy na nos fotografowanego. Aparaty „uniwersalne“, te zwykłe i wymyślne amatorskie, od najlepszych do nienajlepszych, od drogich do najtańszych, wymagają większej odległości — poczynając od trzech metrów; ostatecznie obraz zrobi się, powiększając odpowiednią część negatywu.

Tło do portretu winno być możliwie jednolite. Doskonałym tłem jasnym jest czysta ściana (bez wzorzystej tapety, obrazków, kontaktów elektrycznych itd.); może nim być niebo (wtedy lepiej by ofiara stała w cieniu, aby uniknąć bardzo silnych kontrastów, zacierających plastykę bądź w światłach bądź w cieniach). Najlepszym tłem jest czarny ekran, ale pamiętajmy, że włosy na tym tle zmieszają się z otaczającą je ciemnością; jest to efekt nieraz ciekawy i bardzo mocny, lecz wymagający dużego wyczucia artystycznego, więc między innymi dużego doświadczenia.

Oświetlać osobę portretowaną można bardzo rozmaicie, i zwłaszcza tu jest miejsce na nadzwyczaj zajmującą zabawę, przymierzanie i próbowanie tych czy innych świateł i sposobów. Ojciec artystycznego portretu fotograficznego, Dawid Oktawian Hill ustawiał swoje modele najczęściej w słońcu, którego światło padało z góry i trochę z boku (oświetlenie górno-boczne). W ostatnich dziesiątkach lat bardzo popularne było i nadal jest oświetlanie za pomocą dwóch silnych żarówek ustawionych przed modelem i trochę z obu boków; czasem trzecia żarówka oświetla go od tyłu. Każda zmiana ustawienia każdej z lamp, mniej lub więcej z boku lub zupełnie na wprost modelu, zmiana wysokości oraz odległości od fotografowanego zmienia oświetlenie głowy — więc jej rzeźbę i wyraz.

Jeżeli ma się tylko jedno źródło światła, a okoliczności są takie, że między stroną oświetloną a zacienioną jest wielka różnica intensywności oświetlenia, więc cień jest bardzo głęboki (np. zdjęcie w pokoju przy świetle z jednego okna, albo przy jednej lampce umieszczonej z boku) — zacienioną stronę należy oświetlić za pomocą światła odbitego: lustra, ręcznika zawieszonego na odpowiedniej wysokości i odpowiedniej odległości od twarzy, nawet arkusza białego papieru.

Światło na rękach winno być słabsze, niż na twarzy, aby jasność rąk nie konkurowała z twarzą; ta bowiem jest w portrecie głównym tematem, więc w niej ma się koncentrować uwaga oglądanego zdjęcia.

Na ogół lepiej, by sfotografowany nie wlepiał wzroku w obiektyw. Na parę sekund przed zdjęciem należy go poprosić, żeby zwilżył usta językiem; potem niech pomyśli o czymś niezwiązanym z fotografią; dobry efekt w tym momencie daje trochę dobrej muzyki, albo czytanie pięknej, głębokiej poezji — lecz tylko wtedy, jeśli można być pewnym, że odtwórca poezji czy muzyki będzie istotnie na poziomie, że wywoła w modelu odpowiedni nastrój.

8. I jeszcze jedna nauka. Ważna, bardzo ważna. Oto nie fotografuj za wiele — „często, byle jak i prędko“. Owszem, gdy chodzi o utrwalenie dla przyszłych wspomnień przelotnej chwili, chwytaj ją póki trwa, póki towarzysze pracy, wycieczki, kursu czy zabawy są zebrani. Ale jeśli rodzaj fotografii tego nie wymaga, to się nie śpiesz. Wyczekaj chwili, gdy ujrzysz swój temat, gdy cię uderzy jego piękno, gdy cię wzruszy. Wtedy obmyśl motyw, zastanów się, co cię w nim wzrusza, co się nań składa; jakich chwytów się imać, w jaki sposób wyzyskać swoją umiejętność, by to piękno utrwalić. Czyli: **odczuć, przemyśleć wykonać.**

V. Dalszy rozwój — cel ostateczny.

1. Wreszcie zaczyna się najpiękniejsza, najpłodniejsza, najbujniejsza działalność fotografa, jednocześnie praca, sport i zabawa, a w sumie — twórczość.

Przede wszystkim, trzeba się posunąć dalej w świadomej woli twórczej. Nie wystarczy nam już zwykła odbitka stykowa, miniaturka wielkości negatywu. Zaczniemy robić powiększenia. Robić je osobiście, nie dawać do wykonania zawodowcom.

Powiększenia te sprawiają znacznie większe i milsze wrażenie od drobniutkich odbitek. Łatwiej je oglądać; co ważniejsze, łatwiej w nich wypowiadać się artystycznie. Nie jesteśmy całkowicie związani treścią negatywu: wybieramy zeń harmonijny, treściwy, estetycznie samowystarczalny wycinek.

Ale na tym nasze oddziaływanie na obraz się nie kończy. Możemy w znacznej mierze wpływać na jego skalę walorową. Odpowiednio dobierając papier, wywoływacz i czas naświetlenia, możemy regulować w znacznym stopniu kontrastowość obrazu i jego ton ogólny. Więc z tej samej błony możemy stworzyć obraz całkowicie jasny lub ciemny, obraz, którego najgłębsze cienie będą bardzo czarne, soczyste, najjaśniejsze szare, albo ich prawie nie będzie, albo też cały obraz się wyrazi w tonach szarych, bez mocnej czerni i czystej bieli. Jest to cała nauka; nie podajemy jej tutaj, bo chodzi nam nie o recepty na poszczególne efekty, lecz o zasadnicze wyjaśnienie możliwości przetwarzania artystycznego, na jakie pozwala fotografia. Konkretne wiadomości podają podręczniki, pisma fotograficzne itd. Zasadniczo: im dłuższe naświetlenie, tym mniej kontrastowe zdjęcia.

Wreszcie, za pomocą pewnych sposobów szczególnych, jakimi są soczewki specjalne albo siateczki rozpraszające, nakładane na obiektyw używany do powiększenia, możemy regulować do pewnego stopnia ostrość obrazu. To jest nie zwiększymy jego ostrości, jeśli jej nie ma negatyw, ale możemy obraz ostry zmiękczyć, mniej lub więcej rozwiać jego kontury, łagodzić granice między plamami.

Pewien wpływ na wygląd ma także mniejsza lub większa ziarnistość papieru; jest to z pewnością jeden z mniej istotnych czynników, ale w sztuce żadnego czynnika pomijać nie należy; całość powstaje z zestrojenia nawet najdrobniejszych czynników.

Istnieją i dalsze możliwe etapy rozwoju technicznego fotografii: techniki tzw. „swobodne“, uniezależniające artystę w stopniu jeszcze większym od fotografowanej rzeczywistości: technika pigmentowa, gumowa, bromolejowa i przetłokowa, izohelia, fotomontaż itd. Ale i zazwyczaj powiększenia fotograficzne, nieskomplikowane procesami szczególnymi (technika bromowa, bromy), pozwalają osiągać wyniki bardzo piękne i na tyle orginalne, że niektórych artystów polskich i zagranicznych poznaje się po ich dziełach na wystawach fotograficznych już od pierwszego rzutu oka, nie czytając podpisu. Cóż dziwnego? Dźwięk na fortepianie uzyskuje się czysto mechanicznie uderzeniem w klawi-

sze, a jednak zamiłowany muzyk pozna dotknięcie niejednego pianisty — nawet z płyty gramofonowej.

2. Ale nie mniej ważny od rozwoju techniki jest inny rozwój: pogłębianie się wewnętrzne artysty, osiąganie wyższego poziomu wizji artystycznej, włączenie swego ducha do procesów krążenia prądów artystycznych w społeczeństwie, a zwłaszcza wśród artystów.

Więc przedewszystkim dobrze (i ciekawie! i przyjemnie!) jest zdawać sobie sprawę z tego, jak pracują inni fotografowie, zwłaszcza ci, których doświadczenie i zdolności już zdobyły sobie uznanie kolegów — twórców lub publiczności. Służą temu celowi wystawy fotograficzne. Niemniej pożyteczne jest czytanie pism, poświęconych fotografi i ważne przeglądanie umieszczanych w nich reprodukcyj. Bodaj że jeszcze większą korzyść daje styczność osobista z fotografikami, rozmowy z nimi połączone z oglądaniem ich prac, wspólne wycieczki z aparatami, odczyty. Ośrodkami takich kontaktów są w Polsce oddziały Polskiego Towarzystwa Fotograficznego, sekcje i oddziały fotograficzne „Ymci", Polskiego T-wa Krajoznawczego i t. d. Czasem docierają też do nas zagraniczne czasopisma i roczniki fotograficzne. Zawierają one nieraz materiał ciekawy, pouczający i piękny.

Lecz nie trzeba poprzestawać na fotografii. Prawdziwy artysta ani prawdziwy miłośnik piękna nie ogranicza swoich zainteresowań do jednej dziedziny, tej najciaśniej z nim związanej. Wyrabiać smak artystyczny należy — szeroko. Więc fotograf, którego serce istotnie płonie świętym ogniem artyzmu, będzie uczęszczał do muzeów i na wystawy obrazów i grafiki, i do teatru, i do kina, w miarę możności będzie czytał książki, poświęcone twórczości artystów i wogóle życiu sztuki, a naprawdę znajdzie w nich więcej sensacyjności niż w najwymyślniejszych powieściach detektywistycznych. Lecz będzie to sensacyjność o wiele szlachetniejsza, i ślady jej w duszy będą o wiele trwalsze...

3. I tu dochodzimy do najdalszych i najważniejszych konsekwencyj zajęcia się fotografią artystyczną. Niema nieprzesączalnych ścianek między tą sztuką a innymi. Zajęcie się jedną prowadzi do zrozumienia i lepszego odczucia pozostałych. W szczególności fotografia ma szereg zagadnień identycznych lub bardzo podobnych do tych, z jakimi się pora malarstwo i grafika, np. zagadnienie kompozycji konturowej i walorowej. Jest ona od innych sztuk znacznie łatwiejsza i wymaga poświęcenia jej bez porównania mniej czasu. Wyzyskanie jej na rzecz choćby od czasu do czasu wolnych wieczorów, dni świątecznych i wakacji, oddanie w jej służbę części tej energii, jaką się wkłada w sport i zabawę — ukulturalnia człowieka, podnosi go na wyższy poziom życia duchowego, wzbogaca to życie przeżyciami wielorakiego piękna i głębszego pojmowania.

A dzieje się to nietylko dlatego, że na skutek brania udziału w życiu sztuki ocenia się ją lepiej i widzi się więcej dzieł, należących do tej dziedziny. Zajmowanie się sztuką kieruje oczy na świat, na życie, i szerzej je otwiera. Fotografowanie uczy widzić piękno tam, gdzie go się dawniej nie dostrzegało; ale uczy również spostrzegania ukrytego sensu wielu rzeczy, odkrywania treści ogólnej w przejawie poszczególnym. Człowiek, związany ze sztuką choćby jednym rąbkiem swego życia, przeżywa je bardziej świadomie i głęboko. I stwarza nową a piękną płaszczyznę porozumienia między sobą a innymi ludźmi, pogłębia więź społeczną, jaka go z nimi łączy. Pracuje radośnie, choć nie zawsze wie o tym, nad stworzeniem lepszego typu człowieka, lepszego społeczeństwa, lepszego jutra.

I to jest najjaśniejszym światłem czarno-białej sztuki.

DR H. GORDON
Kierownik Laboratorium Naukowego
przy
Swedish Colorphoto Corporation

Ektachrome

Artykuł zamieszczony w Nr 6 i 7/48 miesięcznika CAMERA.
Z upoważnieniem autora przełożył Z. Wyszomirski

W ostatnich czasach wielkie fabryki materiałów fotograficznych coraz częściej przeprowadzają próby, których celem jest danie nabywcy możności samodzielnego wywoływania filmów barwnych. Godny podkreślenia jest fakt, że starania te odnoszą się również do nowoczesnego materiału trójwarstwowego, gdyż jak wiadomo — w poprzednich, starych metodach, które zdążyły już wyjść z użycia — sposoby wywoływania podane były na samym początku.

Decydująco ważny krok uczyniła przed paru laty firma ANSCO, oddając w ręce amatora technikę barwnego wywoływania. Technika ta zrewolucjonizowała całkowicie dotychczasowe metody pracy fotograficznej.

W niniejszym artykule zajmować się będziemy wyłącznie techniką otrzymywania barwnych przeźroczy.

Również i przy metodzie Anscocolor wynik dobrego wywołania zależy w znacznej mierze od dokładności w przestrzeganiu przepisanej temperatury i zachowania przepisanych czasów podczas przeprowadzania poszcz. operacji. Rzecz oczywista, że w ścisłym związku z tym stoi chemiczna czystość użytych chemikalii.

Mimo to i tutaj rezultat zależy w dużym stopniu od właściwości poszcz. wylewów emulsji. W początkowej fazie fabrykacji rezultaty były nierówne i praktycznie można było z nich korzystać jedynie przy formacie 35 mm. Obecnie jednak po kilkuletniej praktyce fabrykacyjnej, jednolitość poprawiła się znacznie i właściwie nie potrzeba już się obawiać masowego występowania tzw. sztychu barwnego.

Jak dotąd jednak, przy metodzie Anscocolor, ilość koniecznych kąpieli przy procesie odwracalnym jest duża, przez co zwiększa się możliwość popełniania błędu uwydatniającego się w niezbyt wiernym odtwarzaniu barw. A więc w metodzie tej byłoby bardzo pożądane ułatwienie procesu wywoływania. W zamieszczonej poniżej tabelce podana została kolejność poszcz. czynności oraz potrzebnego dla ich przeprowadzenia czasu.

Pierwszy wywoływacz	14 min.
Kąpiel przerywająca	2 „
Kąpiel hartująca	4 „
Płukanie	3 „
Naświetlenie wtórne	3 „
Wywoływacz barworodny . . .	16 „
Kąpiel przerywająca	2 „
Kąpiel hartująca	4 „
Płukanie	10 „
Kąpiel odbielająca	10 „
Płukanie	5 „
Utrwalacz	5 „
Końcowe płukanie	10 „
	88 min.

Ze względu na to godny zauważenia jest fakt, że przed półtora rokiem firma KODAK wypuściła na rynek nowy typ filmu barwnego pod nazwą EKTACHROME. Pragnieniem firmy było wyprodukowanie materiału o jeszcze wyższej jakości w wiernym odtwarzaniu barwy niż dotychczas. Należy zaznaczyć, że Ektachrom może być również samodzielnie wywoływany przez nabywcę. Jako znaczny postęp w metodzie tej należy również traktować ułatwienie samego procesu wywoływania. Na korzyść firmy należy też zapisać fakt, że odstąpiła od zasady monopolizowania procesów obróbki w własnych laboratoriach.

Na podstawie dotychczasowych doświadczeń śmiało można powiedzieć, że wyniki otrzymane na Ektachromie nie różnią się od wyników otrzymywanych dotychczas drogą maszynową na Kodachromie. Oczywiście jest to uwarunkowane odpowiednio dokładnym opracowaniem wszystkich operacji. Szczegółowe recepty wywoływaczy nie zostały jeszcze dotychczas opublikowane, otrzymanie zaś z Ameryki gotowych zestawów wywoławczych, jak dotychczas, jest bardzo kłopotliwe. Istnieją jednak sposoby ten problem rozwiązujące.

Przyjrzyjmy się obecnie bliżej właściwościom metody Ektachrom w porównaniu z metodą Anscocolor. Obydwa fabrykaty wyrabiane są w dwóch typach emulsji — odmiennie przystosowanych dla światła sztucznego i dziennego. Filmy dla światła dziennego uczulone są na temp. 5400° K, podczas gdy filmy dla światła sztucznego — na 3200° K. Materiał Anscocolor otrzymać można w wszystkich używanych formatach i to w postaci błon zwijanych i ciętych, natomiast Ektachrom wyrabiany był dotychczas wyłącznie w postaci błon płaskich. Dopiero w ostatnim czasie zaczęto produkować niektóre formaty filmów zwijanych, jednak nie został jeszcze wyprodukowany film 35 mm. Z tego też powodu Ektachrom przeznaczony jest przede wszystkim dla zawodowców i ewent. zaawansowanych amatorów. W każdym bądź razie pracować na tym materiale można prawie wyłącznie aparatem kliszowym.

Czułość filmów Ektachrom, wg zapewnień fabryki, odpowiada w zasadzie czułości filmów Anscocolor. Dotychczasowe obserwacje wykazały, że przy używaniu metody wywoływania podanej przez firmę Kodak, czułość emulsji dla światła sztucznego należy szacować znacznie niżej. I tak, w miejsce podanych w sposobie użycia 8° Westona, mogą być wstawione tylko 4°. I tu jednak istnieją sposoby umożliwiające znaczne podwyższenie czułości, w wielu wypadkach nawet powyżej podanych 8° Westona. Daje się to uzyskać odpowiednią techniką wywoływania, którą podamy w dalszym ciągu artykułu. Podawana czułość wystarczy jednak, by przy użyciu 2—3 lamp portretowych można było dokonać zdjęć, naświetlając 1/5 sek. przy f = 4,5.

Niemniej interesujące jest porównanie obrazów otrzymanych na filmach Anscocolor i Ektachrom. Warunkiem będzie tu jednak zachowanie przepisów standardowej obróbki. Okazuje się, że obrazy wykonane na Ektachromie wykazują na ogół wyraźnie większą soczystość. Nasycenie barw wydaje się silniejsze, przez co wzmagają się kontrasty. Z tego też powodu łatwiejsze jest otrzymanie z takiego oryginału beznagannych oddzielnych negatywów, względnie bezpośrednie kopiowanie na Printonie lub podobnym barwnym materiale. Bez większych też trudności, przy jako tako zręcznie wybranym oświetleniu, kolor cielisty bywa oddawany bardzo dokładnie. Jest to duży postęp w porównaniu z metodą Anscocolor. przy której ta właśnie barwa wykazuje tendencje przesuwania się ku jasnej czerwieni (róż).

Ma to miejsce szczególnie przy filmie dostosowanym do światła sztucznego a występuje nawet przy zastosowaniu przepisanych lamp o temp. 3200° K. Ale i Ektachrom wykazuje pewną tendencję do powstawania tzw. „sztychu" barwnego, który często nas razi. Skłonność ta występuje w postaci wyraźnego zielonkawego zabawienia całego obrazu. Uwydatnia się to szczególnie w partiach cieniowych wzgl. w częściach słabo oświetlonych. Początkowo przypuszczano, że zjawisko to spowodowane jest zbyt zużytym wywoływaczem. Poglądu tego nie można jednak uogólniać, gdyż nie zawsze potwierdza się, choć należy przyznać, że zjawisko to wzmaga się znacznie, jeżeli wywoływacz barworodny nie jest zupełnie świeży. Istnieją wszakże możliwości zwalczenia tej skłonności — przy pomocy odpowiedniej techniki wywoływania.

Przy filmach Ektachrom szczególną rolę odgrywa czas całkowitej ekspozycji. Mamy więc tutaj do czynienia z jednym z nielicznych wypadków, przy których efekt Schwarzschilda osiąga praktyczne znaczenie. Wg danych firmy Kodak, chcąc uzyskać jak najlepsze wyniki, konieczne jest przy krańcowo krótkim i krańcowo długim czasie naświetlenia założenie na obiektyw specjalnych filtrów. Okazuje się, że proporcjonalność tworzenia się barw podczas wywoływania jest pod silnym wpływem rodzaju powstawania obrazu utajonego w poszcz. trzech warstwach.

Czas naśw.	Typ filtru		Mnożnik przedłużenia
1— 5	CC 33		1
5— 25	CC 34	CC 23	2,5
25—120	CC 35	CC 24	3,5

Filtry te są koloru czerwonego (magenta) wzgl. czerwonożółtego, oranżowego do łososiowego, o różnych natężeniach. Wynika z tego wyraźnie, że przy takich warunkach odcień zielonkawy wzgl. niebiesko-zielonkawy występuje i dlatego musi zostać wyrównany. Powodem tego jest różna szybkość reakcji wytwarzających się podczas powstawania utajonego obrazu w poszcz. trzech warstwach.

Grubość warstw w Ektachromie jest znacznie większa niż w Anscocolor. Warto też zauważyć, że emulsja posiada zupełnie inny skład chemiczny. Nie mamy tu więc czystej emulsji żelatynowej, lecz jest to emulsja powstała z plastyku. Fakt ten wpływa ujemnie na zdolność rozkładu ziarna, a co za tym idzie — wpływa też na ostrość oddawanych szczegółów. Porównując obrazy tego samego motywu wykonane w tych samych warunkach oświetleniowych lecz oddzielnie na filmie Anscocolor i Ektachrom — zauważymy, że zdolność rozkładu przy Anscocolor jest wyraźnie wyższa. Daje się to zauważyć szczególnie przy zdjęciach krajobrazowych z obiektywem nastawionym na nieskończoność wzgl. w przybliżeniu do niej. Przy fotografowaniu przedmiotów bliskich, których powierzchnia ma być charakterystyczna, błąd ten występuje w znacznie mniejszym stopniu. W związku z tym stoi też okoliczność, że przy filmie Ektachrom ziarno — jako końcowy produkt procesu wywoływania po usunięciu srebra — jest silniej uwydatnione.

Wg wszelkiego prawdopodobieństwa chodzi tu przy ułożeniu użytych substancji łącznikowych o związki, które — jak wynika z literatury patentowej — są zmieszane z żywicami w formie takiej, aby ziarniste cząsteczki reagowały stosunkowo silniej, niż przy tzw. komponentach odpornych na dyfuzję. W celu lepszej charakteryzacji osobliwej odrębności tej nowej emulsji plastykowej należy podać jeszcze jeden szczegół. Otóż w stanie wilgotnym Ektachrom nie jest przeźroczysty, jak wszystkie inne filmy barwne metody trojwarstwowej. Emulsja ta jest więc poniekąd przeciwieństwem tamtych i w rzeczywistości wygląda mniejwięcej tak, jak gdybyśmy oglądali barwny diapozytyw przez mleczną szybę. Mleczność ta bywa ponadto w praktyce zwykle zabarwiona na kolor żółty. Zjawisko to tłumaczy nam, dlaczego diapozytyw w stanie wilgotnym wykazuje wyraźnie cieplejszy ton niż po wyschnięciu. Dlatego też nie łatwą sprawą jest ocena rezultatów otrzymanych w wilgotnym stanie negatywu. Podczas procesu suszenia daje się zauważyć znaczne przesunięcie barw w stronę błękitu.

Ponad właściwą emulsją trójwarstwową znajduje się nadto silna warstwa ochronna, w której skład wchodzi prawdopodobnie octan poliwinilu. Ona to właśnie sprawia, że Ektachrom jest bardziej odporny na działania

mechaniczne niż inne tego rodzaju filmy. Z tej też przyczyny, znosi on znacznie wyższe temperatury podczas obróbki. W wypadku bardzo wysokich temperatur, przede wszystkim wody płuczącej, może nastąpić uszkodzenie a nawet częściowo spłynięcie warstwy ochronnej, co jednak nie wywiera żadnego wpływu na końcowy charakter obrazu.

Odwrotna strona filmu powleczona jest silną warstwą przeciwodblaskową. Jej zielone zabarwienie zostaje usunięte już podczas pierwszego wywoływania. Jak dotychczas, nie jest jeszcze wiadome, czy wbudowana warstwa, odgrywająca rolę żółtego filtru — składa się z koloidalnego srebra podobnie jak w metodzie Anscocolor, czy też zastosowano tu jakiś barwik.

W odróżnieniu od Anscocolor film Ektachrom posiada wyraźnie większe uczulenie na naświetlenie wtórne. I chociaż jego ogólna czułość zasadniczo nie różni się od czułości filmu Ansco, to jednak wystarczy chociażby ułamek czasu przepisanego dla Ansco, by reszta ziarn bromosrebrowych została całkowicie przeeksponowana. Niemniej ważną rolę odgrywa w tym związku wysoka alkaliczność i stopień zużycia stosowanego wywoływacza barworodnego. Ona to właśnie sprawia, że powstający podczas wtórnego wywoływana obraz utajony wyczerpuje się znacznie szybciej niż ma to miejsce w filmie Anscocolor. Przy tym ostatnim wywołanie nie zostaje doprowadzone do swej fazy końcowej, lecz równoważnik barwy zatrzymuje się w fazie środkowej. Naturalnie przynosi to ze sobą rezygnację z soczystości barw. A jednak soczystość taka ma wielkie znaczenie dla procesu kopiowania, który przynosi ze sobą zawsze stratę soczystości. Ma to miejsce oczywiście w bezpośrednim kopiowaniu na Printonie.

Do dziś nie jest jeszcze wyjaśniona kwestia, czy ostatecznym celem barwnego diapozytywu jest jak najlepsze oddanie przedstawianego obiektu w projekcji, czy też ma on być sam w sobie. barwnym obrazkiem do oglądania.

Z powodu dużej soczystości barw wykonywanie wszelkiego rodzaju reprodukcji z Ektachromu jest sprawą znacznie łatwiejszą niż wykonywanie ich z Anscocoloru. Do wykonania oddzielnych negatywów firma Kodak zaleca użycie specjalnych filtrów, różniących się nieco od filtrów zwykłych. Fakt ten ma swoje uzasadnienie w specyficznym charakterze użytych w poszcz. warstwach barwików.

Filtry te są następujące:

Filtr czerwony:	Wratten 25 66
Filtr zielony:	Wratten 61
Filtr niebieski:	Wratten 35 23 A

Podobnie jak w wszystkich innych emulsjach trójwarstwowych, i tutaj nie da się uniknąć różnic uwydatniających się w równowadze barw przy poszczególnych numerach emulsji. Różnice te spowodowane są trudnościami samej fabrykacji. Za jedyny środek wyrównujący te niedociągnięcia można uważać filtry i to jak dotychczas okazało się — o słabym natężeniu. Są to więc filtry m. in. produkowane również przez Kodaka o nast. oznaczeniach: CC 23, 33, 43 itd — które zabarwieniem swym i natężeniem zbliżają się do łatwiej dostępnych filtrów używanych przy metodzie Ansco-Printon. Kombinowanie w użyciu filtrów, dające w rezultacie najlepsze wyniki, jest oczywiście kwestią prób. Podobno w Ameryce można zasięgnąć fachowych wskazówek na ten temat od miejscowch kupców branży fotograficznej. Podczas wielu prób przeprowadzanych w naszym laboratorium okazało się zawsze konieczne użycie jako słabego filtru folii koloru łososiowego, nałożonej na objektyw, niezależnie od ogłoszonych danych dot. dłuższego czasu ekspozycji (por. tabelkę). Natężenie tej folii odpowiada mniej więcej filtrom Printon o oznaczeniach 23 + 24. Celem takiego filtru jest przede wszystkim przytłumienie niebiesko-zielonego odcienia obrazu, który nota bene bardzo łatwo występuje przy zastosowaniu oryginalnego wywoływacza Kodaka. Zresztą równoważnik barwy nie jest w Ektachromie tak bardzo zależny od pierwszego wywoływacza, jak to ma miejsce w Anscocolor. Zmiana wartości pH w wywoływaczu barworodnym pozwala na osiągnięcie w tym kierunku wielkich zmian. Okazuje się jednak, że gdy czas pierwszego wywoływania przedłużymy o 25 do 30 procent, wówczas zimne zabarwienie wszystkich kolorów obrazu może być w znacznej mierze przesunięte ku ciepłej stronie widma. Natomiast przedłużenie takie podczas wywoływania barworodnego ma mniejsze znaczenie a — przeciwnie — może nawet zaszkodzić, gdyż przy przedłużeniu czasu wywoływania, nawet tylko o 10 procent ponad przepisany czas, występuje wyraźnie żółte bielmo. Zauważono ponadto, że osiągalny jest bez większych trudności cieplejszy charakter barw, jeżeli zamiast 3 200^0 lamp użyjemy zwykłych lamp o typie Nitraphot lub tp. 500 Watt.

Analizowano również wpływ temperatury wywoływacza na wierność oddawania barw. Okazało się przy tym, że przy użyciu zamiast przepisanej temperatury tolerancyjnej 19—21^0 C tylko 16^0, z zachowaniem tego samego czasu wywoływania, wierność odtworzonych barw została przesunięta ku zimnej stronie widma, a ponadto nie wystarczające było ich nasycenie. Przeciwnie, podwyższając temperaturę wywoływacza na ca 30^0 C (którą materiał jeszcze wytrzymuje), otrzymujemy silne żółte zabarwienie całego obrazu przy równoczesnym silnym nasyceniu barw. Zmiany wartości pH w kąpieli odbielającej dają również znaczny efekt. Zmniejszenie wartości pH przesuwa ton barwy ku stronie zimnej, gdyż zostaje przy tym częściowo wydobyty czerwony barwik. Tendencja do wytwarzania się całkowitego zabarwienia obrazu jednym odcieniem, uwydatniająca się szczególnie podczas niedostatecznego płukania przed kąpielą odbielającą, zmniejsza się, jeżeli kąpiel ta posiada niższą wartość pH.

Bardzo znamiennym jest również zachowanie się materiału Ektachrom podczas samego procesu wywoływania. Pierwsze wywołanie winno odbywać się w całkowitej ciemności po uprzednim dokładnym ustaleniu temperatury wywoływacza na przepisane 20^0 C. W przeciwieństwie do Anscocoloru w Ektachromie absolutnie krytyczna jest wyłącznie temperatura pierwszego wywoływacza. Recepty są w ten sposób zestrojone, że optymalne rezultaty osiągalne są tylko przy 20^0 C. Naturalnie, można wyznaczyć wykres wariantów stosunku temperatury wywoływacza do czasu wywoływania. Nachylenie powstającego kąta funkcji zależy w znacznej mierze od składu pierwszego wywoływacza. Najważniejszą rolę odgrywa tutaj wartość pH.

Drugim ważnym czynnikiem jest dodatek rodanku potasu wzgl. jego koncentratu. Nie mniej ważnym jest dodatek bromku potasu. Szybkość wywoływania może być ponadto pod silnym wpływem stosunku, w jakim są użyte w wywoływaczu metol i hydrochinon. Znamienne jest przy tym, że wyższa koncentracja metolu, który jak wiadomo daje zwykle negatywy o miękkiej gradacji, przynosi w rezultacie, przy procesie odwracalnym, obrazy o skłonnościach do zieleni. Odwrotne rezultaty otrzymuje się przy wzroście koncentracji hydrochinonu. Oczywiście, w wypadku ostatnim, przedłuża się wywoływanie.

Widać więc z tego, że wiele czynników podczas pierwszego wywoływania współdziała przy otrzymaniu ostatecznego rezultatu i dokładne wyznaczenie wykresu funkcji dla tych wszystkich czynników jest pracą bardzo żmudną.

W dalszym ciągu artykułu podamy receptę wywoływania opracowaną na tej podstawie, która w ogólności daje wierne odtworzenie barw, podobnie jak to czyni oryginalny wywoływacz Kodaka.

Podamy obecnie godne uwagi zjawisko. Obserwując proces pierwszego wywoływania przy ewent. dopuszczalnym słabo zielonym świetle np. filtr Ilforda nr 908), można zauważyć, że już po ca 2,5 min. staje się rozpoznalny z wszystkimi szczegółami na odwrotnej stronie filmu obraz powstały w warstwie czułej na kolor czerwony. Można to dosyć łatwo zauważyć, gdyż warstwa przeciwodblaskowa zostaje przez wywoływacz całkowicie rozpuszczona. Daje więc to możność natychmiastowego zaobserwowania wszelkich niedociągnięć na-

świetlenia. I ten fakt podkreśla przewagę metody Ektachrom nad Anscocolorem, gdyż w tym ostatnim nie jest możliwe obserwowanie na odwrotnej stronie filmu powstawania obrazu, gdyż jego warstwa przeciwodbliskowa składa się z koloidalnego srebra i zostaje rozłożona dopiero w kąpieli odbielającej.

Grubość warstwy uczulonej na czerwień ma wielkie znaczenie dla oceny ekspozycji, gdyż w wypadku niedoświetlenia występuje ona w niedostatecznym natężeniu. W pozostałych zauważenie zaczernienia negatywu nie może być tak wyraźnie zauważone, gdyż jego natężenie podczas pierwszych trzech minut dochodzi zaledwie do pewnego punktu. Wyraźnie natomiast występują różnice w oddawaniu ostrości rysunku pomiędzy powierzchnią warstwy uczulonej na błękit a warstwą tylną, uczuloną na czerwień, i to szczególnie przy pewnych obiektywach miękkorysujących.

Po zakończeniu pierwszego wywoływania a przed zgarbowaniem w kąpieli hartującej film należy płukać przez 1 minutę, stale go poruszając. Kąpiel hartująca składa się z zakwaszonego roztworu ałunu chromowego. Wartość pH winna leżeć w granicach 3,4—3,8. Wartość ta — jak w wszystkich tego rodzaju roztworach — z czasem zmienia się automatycznie na podstawie hydrolizy, bez względu na to czy kąpiel była stosowana, czy nie. Dlatego też konieczna jest kontrola za pomocą papierków wskaźnikowych, aby zapobiec większym błędom wywoływania.

Po kąpieli hartującej następuje naświetlenie wtórne, lampą Nitrophot 500 Watt w odległości 30 cm. Naświetlać należy po obu stronach filmu, po 5 sek. z każdej strony. Większa ilość światła nie jest specjalnie szkodliwa. Następuje płukanie w ciągu pięciu minut. Wywoływanie w wywoływaczu barworodnym trwa 25 minut. Przy wysokiej alkaliczności wywoływacza barworodnego zostaje ono przy tym doprowadzone do znanego zakończenia. Możliwy jest również nieco krótszy czas wywoływania bez obawy, aby miała ucierpieć na tym wierność odtworzenia barw. Wpłynie to jedynie na intensywność barw, która w tym wypadku będzie nieco skromniejsza. Odchylenie to może wynosić od 10—15 procent. Jeżeli wywoływacz jest przestarzały, to znaczy jeżeli jest przechowywany dłużej niż 10 dni — wówczas część substancji wywołującej może ulec zniszczeniu przez utlenienie, w skutek czego następuje przesunięcie tonu barwnego ku zieleni. Wywoływacz można zregenerować, dodając na 1 l — 10 g hydrochlorku 2-amino — 5-dietylamino toluenu.

Podczas wywoływania barworodnego daje się dobrze zauważyć powstawanie składowych barw obrazu. Po upływie ca 3 minut żółta część, zawierająca jeszcze drobno rozłożone srebro, przybiera oliwkowo-brunatny ton. Po upływie 5—6 minut, zaczyna być widoczny intensywnie powstający od strony podkładu obraz sinoniebieski. Teraz dopiero można zauważyć, oglądając film przed dość jasną lampą — stopniowe powstawanie czerwonego obrazu, który widocznie reaguje wolniej niż inne warstwy. Aby intensywność jego wyrównać do poziomu poprzednich, konieczne jest odpowiednio długie wywoływanie barworodne.

Następujące po wywołaniu barworodnym płukanie należy przeprowadzać skrupulatnie przez conajmniej dziesięć minut, gdyż niedokładne wypłukanie dać może w efekcie powstanie barwnego odcienia na całym filmie. Substancja barworodna umieszczona jest częściowo koloidalnie na powierzchni warstwy i wypłukanie jej stamtąd przedstawia nieraz znaczne trudności. I gdy w kąpieli odbielającej znajdują się resztki wywoływacza barworodnego, występuje wówczas spowodowane oksydacją intensywne i niepożądane zabarwienie koloru różowego. Zjawisko to jest już znane i występowało również przy metodzie Anscocolor.

Po kąpieli odbielającej następuje kąpiel klarująca i utrwalająca. I tu wielkie znaczenie ma wartość pH poszcz. kąpieli. Jeżeli jest ona zbyt niska, mogą zostać zaatakowane wytworzone już barwiki. Jeżeli natomiast wartość jej jest zbyt wysoka, nie usuniemy wówczas ostatnich śladów wywoływacza i wskutek tego w kąpieli odbielającej powstanie wspomniane wyżej, niepożądane zabarwienie.

Po ponownym dokładnym wypłukaniu film wkładamy do kąpieli odbielającej na przeciąg 10 minut. Kąpiel ta posiada podobny skład, jak w metodzie Anscocolor, z tą jednakże różnicą, że wartość pH jest nieco wyższa, co ma zapobiegać powstawaniu zielonego „sztychu".

Mały dodatek alkoholu benzylowego (fenilokarbinolu) zapobiega temu wyraźnie, ma jednak tę wadę, że przesuwa skalę barw ku zimnej stronie widma. Należy więc używać go bardzo oględnie, przestrzegając ścisłej dozy.

W kąpieli odbielającej srebro w dość szybkiej reakcji przechodzi w bromek srebra. Leżący na powierzchni filmu obraz żółty można rozpoznać po pomarańczowym tonie, po paru zaś minutach daje się zauważyć od strony podłoża — obraz niebieski. Wtedy to proces wywoływania można uważać za skończony, dla pewności jednak dobrze jest przedłużyć go o jedną minutę. Teraz dopiero są wyraźnie widoczne w przeźroczu barwy obrazu, jednakże z przesunięciem ich równowagi ku ciepłej stronie.

Po krótkim płukaniu następuje ponowne użycie uprzednio stosowanych kąpieli: klarującej i utrwalającej. Przy tej okazji zostaje całkowicie rozpuszczony powstały w kąpieli odbielającej bromek srebra. Barwy obrazu są wyraźnie widoczne, przykryte jednak jakby pewnego rodzaju bielmem. Po końcowym płukaniu film można suszyć przy ca 35^0 C. Dopiero po całkowitym wyschnięciu film otrzymuje swój diapozytywowy charakter, staje się zupełnie przeźroczystym, ton barw przesuwa się bardziej ku zimnej stronie widma. Dlatego niemożliwa jest wcześniejsza ocena końcowego rezultatu pracy.

Poniżej podane są recepty wywoływaczy, opracowane przez autora nin. artykułu. Raz jeszcze należy nadmienić, że recepty te nie są wiernym odtworzeniem składu oryginalnych wywoływaczy Kodaka, gdyż dotychczas nie zostały one jeszcze opublikowane. Nie pozostają też one w stosunku pełnej identyczności z powyższymi, gdyż wywoływacze Kodaka dają obrazy o odcieniu nieco zimniejszym. W każdym bądź razie w receptach dążyło się do tego, aby oddały one, przy użyciu wysokowartościowego materiału negatywowego, optimum wiernego odtworzenia barw.

Recepty na poszcz. kąpiele brzmią:

1. Pierwszy wywoływacz:

metol	3 g
siarczyn sodu bezw.	50 g
hydrochinon	7 g
soda, bezw.	34 g
rodanek potasu pro anal.	3,6 g
bromek potasu	2 g
woda	ad 1000 ccm

Czas wywoływania: 13,5 min. przy 20^0 C i w zupełnej ciemności.

2. Kąpiel hartująca:

ałun chromowy	50 g
cytrynian sodowy	20 g
kwas cytrynowy	10 g
woda	ad 1000 ccm

Czas zastosowania: 5 min. przy ca 20^0 C, następnie naświetlenie wtórne i dalsza obróbka przy normalnym oświetleniu.

3. Wywoływacz barworodny:

monohydrochlorek 2-amino-5-dietylamino toluenu	12 g
siarczyn sodu bezw.	10 g
dwufosforan sodu	20 g
bromek potasu	1 g
wodorotlenek sodu	5 g
woda	ad 1000 ccm

Czas zastosowania: 25 min. przy ca 20^0 C.

4. Kąpiel klarująca i utrwalająca:

octan sodu	30 g
tiosiarczan sodu bezw.	80 g
siarczyn sodu bezw.	10 g
kwas cytrynowy	20 g
woda	ad 1000 ccm

Czas zastosowania: 4 min. przy 20° C.

5. Kąpiel odbielająca:

żelazicjanek potasu czerw.	80 g
bromek potasu	60 g
soda bezw.	4 g
woda	ad 1000 ccm
alkohol benzylowy	16 g

Czas zastosowania: 10 min. przy ca 20° C.

A teraz jeszcze kilka słów o zestawieniu roztworów. Pierwszy wywoływacz należy zestawiać z tą samą skrupulatnością i przy zachowaniu przepisanego porządku — podobnie jak przy zwykłym wywoływaczu metol-hydrochinonowym. Składniki kąpieli hartującej rozpuszcza się mieszając w wodzie o temp. 35° C. Nieco trudniejsze jest zestawienie wywoływacza barworodnego. Substancję, wymienioną na początku tej recepty, należy rozpuścić w 800 ccm wody o temp. 25° C., stale mieszając. Następnie dodaje się dalsze substancje podczas stałego mieszania, jednak z wyjątkiem wodorotlenku sodu. Ten ostatni najlepiej jest rozpuścić osobno w pozostałych 200 ccm wody a dopiero wówczas dolać do poprzedniego płynu. Gotowy wywoływacz barworodny winien być mętny. Zestawienie kąpieli klarującej i utrwalającej — nie przedstawia żadnych trudności. W czasie zestawiania kąpieli odbielającej należy najpierw rozpuścić sole w wodzie o temp. 35° C. Dopiero po ich rozpuszczeniu dodaje się podczas stałego i dość silnego mieszania oleisty alkohol benzylowy, który stopniowo przechodzi w roztwór koloidalny.

Na zakończenie warto podać jeszcze parę wiadomości o wartości pH pow. roztworów, ich pojemności i wytrzymałości. Wartość pH zmierzone wskaźnikami wynosiły:

Pierwszy wywoływacz	10,8
Kąpiel hartująca i utrwal.	4,6
Wywoływacz barworodny	12,5
Kąpiel hartująca i utrwal.	4,6
Kąpiel odbielająca	9,3

W jednym litrze kąpieli można wywołać około 20 arkuszy filmu o rozm. 9/12. Rozstrzygająca jest tutaj zdolność wywoływacza barworodnego, który, jak już nam wiadomo, z powodu szybkiej oksydacji substancji wywołującej — traci zdolność wiernego odtwarzania wywoływanych barw. Wszystkie inne kąpiele można stosować znacznie dłużej, jednak pod warunkiem, że wywoływacz barworodny w międzyczasie zostanie albo zregenerowany albo na nowo zestawiony. Oczywiście znacznie łatwiej i wygodniej jest pracować z zupełnie świeżym zestawem. Z wyjątkiem na razie trudno osiągalnej substancji wywoływacza barworodnego wszystkie inne składniki nie są ani drogie, ani trudne do zdobycia.

Należy jeszcze zwrócić uwagę na ograniczoną trwałość roztworów nawet nie używanych. Jak już wspomniano, szczególnie wywoływacz barworodny ulega znacznemu osłabieniu już po upływie około trzech tygodni.

Wszystkie inne roztwory, pominąwszy jeszcze chromową kąpiel hartującą są pod warunkiem dobrego zamknięcia butelek, bardzo trwałe. Kąpiel hartująca może być przechowywana najwyżej dwa tygodnie.

Podobnie jak w wszystkich innych metodach diapozytywów barwnych, również przy Ektachromie nie zawsze da się uniknąć barwnego „sztychu" całego obrazu; lecz i tu są możliwe i skuteczne zabiegi chemiczne, opisane na innym miejscu przez autora, a opracowane dla metody Anscocolor i Agfacolor. Mamy nadzieję, że wkrótce podamy na ten temat bliższe szczegóły.

INŻ. B. MODRZEJEWSKI
z. prof. U. Ł.

Wywoływacze drobnoziarniste

Problem drobnego ziarna negatywu fotograficznego posiada w fotografii doniosłe znaczenie. Drobne ziarno umożliwia otrzymanie z negatywów wielkich powiększeń, co jest rzeczą niezmiernie ważną, zwłaszcza w fotografii mołoobrazkowej. Do wielkiego rozwoju fotografii małoobrazkowej przyczyniła się możność uzyskania drobnoziarnistych negatywów. Dlatego każdy pragnący osiągnąć sukcesy w fotografii małoobrazkowej powinien znać drogi prowadzące do otrzymania negatywu drobnoziarnistego.

Wielkość ziarna zależna jest przede wszystkim od wielkości ziaren bromku srebra emulsji fotograficznej. Emulsje mało czułe mają ziarno na ogół drobniejsze niż emulsje o dużej czułości. Pod względem czułości i wielkości ziarna błony małoobrazkowe można podzielić na trzy kategorie:

1. Błony o małej czułości, bardzo drobnoziarniste, posiadające nader cienką emulsję. Należy do nich Izopan FF mający czułość 10 Din. Nawet przy użyciu zwykłych wywoływaczy ziarno jest nadzwyczaj drobne. Dzięki drobnemu ziarnu i cienkiej emulsji błony te dają możność osiągania olbrzymich powiększeń. Z negatywu 24×36 mm można otrzymać obrazy wymiarów metrowych. Wadą tych błon, poza małą czułością, jest krótka linia gradacyjna, a więc niezdolność oddawana wielkich kontrastów świetlnych i brak rezerwy w naświetlaniu. Mała czułość i wąski zakres czasów najlepszych ekspozycji sprawiają, że błony te nie mają charakteru uniwersalnego.

2. Do kategorii drugiej należą błony najczęściej w praktyce używane. Należą do nich: Izopan F, Izochrom F, Panatomic X. Czułość ich wynosi około 16 Din, a więc są 4 razy czulsze niż błony z cienką emulsją typu Izopan FF. Przy użyciu przy wywoływaniu negatywu wywoływaczy drobnoziarnistych uzykanie 10 krotnych liniowych powiększeń bez widocznego ziarna nie nastręcza większych trudności. Błony te posiadają bardzo długą linię gradacyjną. Drobne ziarno, dostateczna czułość i mała wrażliwość na prześwietlenie — oto zalety, które uczyniły z błon tego typu uniwersalny materiał fotografa.

3. Trzecią kategorię stanowią błony o najwyższej czułości np. Isopan ISS, Super XX. Emulsję posiadają często dwuwarstwową, co nie sprzyja dobremu oddawaniu drobnych szczegółów. Ziarno ich nie jest tak drobne, jak u błon mniej czułych. Dlatego błony o najwyższej czułości nie mają charakteru uniwersalnego. Są niezastąpione przy fotografowaniu w złych warunkach świetlnych.

Fotograf małoobrazkowy pragnący uzyskiwać ze swych negatywów duże powiększenia nie używa materiałów o najwyższej czułości, o ile mu na to pozwalają warunki świetlne, lecz stosuje materiał mniej czuły, posiadający za to drobne ziarno. Zazwyczaj wy-

starczy używać błony średniej czułości typu uniwersalnego. W specjalnych przypadkach, gdy chodzi o możliwie dobre oddanie drobnych szczegółów i wyjątkowo wielkie powiększenia, lepsze wyniki daje błona z cienką emulsją, mało czuła ale prawie bezziarnista.

Wielkość ziarna negatywu z danej emulsji zależna jest od sposobu wywoływania, mianowicie od składu wywoływacza i od czasu wywoływania.

Emulsja bromosrebrowa stanowi zawiesinę bromku srebra w żelatynie. Przy naświetleniu pewna ilość bromku srebrowego ulega rozkładowi, powstają atomy metalicznego srebra. Conajmniej kilka atomów srebra tworzy tzw. zarodek srebra, od którego począwszy w czasie wywołania ziarno bromku srebra zamienia się na srebro metaliczne. Ziarno srebra metalicznego w czasie wywoływania stopniowo narasta, aż w końcu całe ziarno może być zamienione na srebro. Przy krótkim czasie wywołania nie całe ziarna bromku zostają zredukowane do srebra. Negatyw otrzymany przy krótkim wywoływaniu jest zawsze drobnoziarnisty niezależnie od rodzaju wywoływacza. Negatyw bardzo krótko wywoływany, choć drobnoziarnisty, nie nadaje się jednak do użycia z powodu zbyt małego krycia i kontrastu. Wywoływać należy tak długo, aż kontrasty w negatywie staną się dostatecznie duże, gdy „gamma" osiągnie optymalną wartość w fotografii małoobrazkowej 0,9—0,8. Wywoływanie dłuższe niż potrzeba do osiągnięcia optymalnego gamma-normalnego kontrastu — nie jest wskazane, gdyż nie dając żadnych korzyści, prowadzi do niepożądanego powiększenia ziarna. Negatyw mocno wywołany ma ziarno grubsze, niż negatyw wywołany słabo. Nawet przy użyciu wywoływaczy drobnoziarnistych negatyw przewołany ma ziarno stosunkowo grube.

Dawniej, gdy wywoływacze drobnoziarniste nie były stosowane, do wywoływania błon małoobrazkowych używano zwykłych wywoływaczy do papierów i klisz. Wywoływacze te działają szybko, czas trwania czynności — rzędu 3 minut, wygodny przy wywoływaniu kontrolowanym wzrokowo, jest zbyt krótki w przypadku wywoływania na czas. Przedłużenie czasu wywołania ponad 5 minut osiąga się drogą zmniejszenia zawartości sody lub odpowiedniego rozcieńczenia.

Negatywy, wywołane do optymalnego gamma zwykłymi wywoływaczami, posiadają ziarno stosunkowo grube. Obecnie posiadamy wywoływacze dające o wiele drobniejsze ziarno, wywoływaczy zwykłego typu przy błonach małoobrazkowych nie używa się. Co najwyżej mogą znaleźć zastosowanie do prawie bezziarnistych błon typu Isopan FF, gdy chodzi o całkowite wyzyskanie posiadanej przez nie czułości. Jak wiadomo przy stosowaniu wywoływaczy drobnoziarnistych koniecznie jest obfitsze naświetlanie. Współczynnik przedłużenia ekspozycji wynosi zazwyczaj około 2.

Wywoływacze energiczne, ale mocno rozcieńczone lub o zmniejszonej alkaliczności — nazywane są niekiedy wywoływaczami wyrównawczymi. Zdolność tzw. wyrównawczego działania posiadają także wszystkie wywoływacze drobnoziarniste. W literaturze przedwojennej bardzo często wychwalano wyrównawcze działanie różnych wywoływaczy. Wyrównawcze działanie polega po prostu na wywołaniu negatywu do niewysokiego kontrastu, co przy wywoływaczach działających powoli jest łatwiejsze niż przy wywoływaczach energicznych. Trzeba zaznaczyć, że w dawniejszych czasach negatywy wywoływano z reguły do wyższego kontrastu niż obecnie. Wymagały tego własności ówczesnego materiału pozytywnego. Fotografów starszej daty zawsze uderzały mniejsze kontrasty negatywów wywołanych zgodnie z nowymi wymaganiami. Teraz przypisywanie wywoływaczom specjalnej własności wyrównawczego działania wyszło z mody. I słusznie. W ścisłym słowa znaczeniu wyrównawczo na kontrasty działają wywoływacze zniekształcające charakterystykę emulsji przez spłaszczenie górnej jej części, wskutek czego przyrosty zaczernienia w partiach negatywu obficie naświetlonych są nieproporcjonalnie małe. Aczkolwiek cecha ta niekiedy daje korzyści, to na ogół bynajmniej nie jest zaletą wywoływacza. Tę własność w wysokim stopniu posiada jedynie wywoływacz z parafenylenodwuaminą i glicyną, tzw. zaś wywoływacze wyrównawcze pojętego w ten sposób działania wyrównawczego albo wcale nie posiadają, lub posiadają je w bardzo nieznacznym stopniu.

Typowy wywoływacz wyrównawczy przepisu Windisch'a, zawierający pyrokatechinę z małą ilością siarczynu a wyzyskujący własności garbujące produktów utlenienia pyrokatechiny powstających w procesie wywoływania, również nie posiada własności wyrównawczych, gdy chodzi o wywoływanie błon małoobrazkowych. Jest to związane z małą grubością emulsji tych błon. Garbowanie żelatyny w miejsce zaczernianym przy wywoływaniu, co utrudnia dyfuzję wywoływacza w głąb żelatyny, nie wywiera większego wpływu na charakterystykę gradacyjną błony z cienką emulsją zwłaszcza gdy wywołujemy do małego kontrastu.

Są to fakty stwierdzone przez autora artykułu i powinny się przyczynić do skorygowania poglądów w tej dziedzinie. O opanowaniu kontrastów i osiąganiu specjalnych efektów na drodze świadomego zniekształcania charakterystyki gradacyjnej będzie mowa w artykule, który ukaże się niebawem w „Świecie Fotografii".

Obecnie do wywoływania błon małoobrazkowych stosuje się z reguły wywoływacze tzw. drobnoziarniste. Z doświadczenia wiadomo, że wywoływacze drobnoziarniste przy wywołaniu do tego samego gamma dają ziarno drobniejsze niż wywoływacze zwykłe. Pojedyńcze ziarna srebrowe są mniejsze i nie zlewają się z sobą w większe zgrupowania ziarn. Jaka jest tego przyczyna? Dlaczego przy tym samym gamma w miejscu o tym samym kryciu negatyw wywołany w wywołaczu drobnoziarnistym posiada drobniejsze ziarno? Początkowo, gdy na ten temat nie wiedziano nic lub prawie nic, ukazywało się wiele przepisów rzekomo drobnoziarnistych wywoływaczy; przeciętny fotograf zdany był na łaskę propagandy reklamowej producentów. W ostatnich latach sprawa straciła wiele na swej tajemniczości i wyjaśniła się o tyle, że można już mieć dość jasny pogląd na zagadnienie wywoływania drobnoziarnistego.

Do niedawna panowało przekonanie, że zdolność wywoływania drobnoziarnistego jest własnością specyficzną substancji wywołującej, wchodzącej w skład wywoływacza. Sądzono, że prawdziwy drobnoziarnisty wywołacz musi zawierać substancję posiadającą zdolność wywoływania drobnoziarnistego. Pierwszą poznaną substancją, dającą drobnoziarniste negatywy, jest para-fenylenodwuamina. Później otrzymano szereg innych substancji, wywołujących drobnoziarnisto.

Teraz wiemy, że zdolność wywoływania drobnoziarnistego nie zależy wyłącznie od składnika wywołującego, lecz i od innych składników wywoływacza.

Typowy wywoływacz drobnoziarnisty zawiera w swym składzie:

1. Substancję wywołującą, która niekoniecznie musi mieć zdolność drobnoziarnistego wywoływania.
2. Składnik lub składniki posiadające zdolność rozpuszczania w pewnym stopniu soli srebra, zawartych w emulsji. Właściwość tę posiada roztwór siarczynu: dlatego duża ilość siarczynu większa niż potrzeba dla zabezpieczenia wywoływacza przed utlenianiem się, jest cechą charakterystyczną wszystkich przepisów na drobnoziarniste wywoływacze.
3. Składniki regulujące alkaliczność wywoływacza. Cechą charakterystyczną wszystkich wywoływaczy drobnoziarnistych jest i słaba alkaliczność i wynikająca stąd mała energia działania.
4. Bromek potasowy. W większości przepisów dodatek bromku nie jest stosowany.

Niezmiernie ważną, wręcz decydującą rolę w wywoływaczu drobnoziarnistym, spełnia jego zdolność rozpuszczania bromku srebrowego. W niewielkim stopniu zdolność rozpuszczania bromku posiada stężony roztwór siarczynu sodowego. Pierwszy przepis na wywywoływacz metolo-hydrochinonowy, pozwalający uzyskać nieco drobniejsze ziarno niż wywoływacz zwykły, zawiera dodatek dużej ilości siarczynu. Jest to ogólnie znany i często jeszcze stosowany wywoływacz D. 76 firmy Kodak. Boraks zawarty w wywoływaczu ma znaczenie raczej drugorzędne, reguluje on alkaliczność roztworu.

Składnikiem posiadającym o wiele silniejsze zdolności rozpuszczania bromku srebra jest rodanek potasowy. Wywoływacz metolowy, zawierający oprócz dużej ilości siarczynu również rodanek, należy do najlepszych wywoływaczy drobnoziarnistych.

Do substancji, mających niewielką zdolność rozpuszczania bromku srebra, należą również amoniak i aminy organiczne. Amoniak nie nadaje się, gdyż działa zbyt silnie i powoduje zadymienie negatywu. Wywoływaczem, zawdzięczającym swe własności drobnoziarniste zawartości aminy, która praktycznie biorąc nie posiada własności wywołujących — jest wywoływacz metolowy z orto-fenylenodwuaminą wg. Windsch a.

Substancje wywołujące drobnoziarnisto są również aminami. Ich zdolność wywoływania drobnoziarnistego można tłumaczyć posiadaniem zdolności rozpuszczających w stosunku do bromku srebrowego. Można zaryzykować twierdzenie, że każdy wywoływacz drobnoziarnisty musi posiadać w pewnym stopniu zdolność rozpuszczania bromku srebra, że nie ma wywoływacza, który by tej zdolności nie posiadał. Zdolność rozpuszczania bromku srebra w niewielkim stopniu jest warunkiem koniecznym wywoływacza drobnoziarnistego. Zdolność ta albo tkwi we własnościach substancji wywołującej, albo musi być spowodowana dodatkiem składników, będących słabymi rozpuszczalnikami bromku srebra.

Na czym polega związek, jaki niewątpliwie istnieje między własnością wywoływacza rozpuszczania bromku srebra a jego zdolnością wywoływania drobnoziarnistego,

Zrozumiałą jest rzeczą, że z powodu zmiejszania się ziarna bromku srebra wskutek rozpuszczania się w wywoływaczu powstające z niego ziarno metalicznego srebra musi być drobniejsze, ziarn drobnych musi być więcej; że zmniejszone są szanse stykania się pojedyńczych ziarn srebra i tworzenia dużych skupisk ziarn, od których głównie zależy ziarnistość negatywu. Jednak sprawa nie jest bynajmniej tak prosta. W wywoływaczu zachodzą niewątpliwie dwa rodzaje wywołania: wywołanie zwykłe chemiczne i wywołanie fizyczne.

Wywołanie chemiczne polega na redukcji naświetlonego ziarna bromku srebra do metalicznego srebra przy pomocy wywoływacza.

Wywołanie fizyczne polega na osadzaniu się metalicznego srebra z wywołującego roztworu na zarodkach srebra znajdujących się w naświetlonych ziarnach bromku.

W wywoływaczu drobnoziarnistym istnieją warunki do wywołania fizycznego, gdyż w roztworze znajduje się substancja redukująca sole srebra oraz rozpuszczone sole srebrowe. Redukcja soli srebra znakomicie przyśpiesza obecność zarodków srebra: srebro z roztworu wydziela się na nich. Następuje wywołanie fizyczne.

Efekt drobnoziarnistości spowodowany jest więc zmniejszeniem się ziarna bromku wskutek rozpuszczania się, oraz wywołaniem fizycznym zachodzącym równolegle do chemicznego. Ażeby te dwa czynniki mogły odegrać dużą rolę, szybkość wywołania chemicznego musi być nieduża, co osiąga się przez małą alkaliczność roztworu wywołującego.

Wywołanie fizyczne zachodzić może zarówno w środowisku alkalicznym, jak obojętnym i kwaśnym.

Zmniejszenie ziarna negatywu można uzyskać drogą zwiększenia zdolności rozpuszczania bromku srebra przez roztwór wywołujący i zmniejszenie alkaliczności roztworu.

Należy uważać za prawdopodobne przypuszczenie, że przy wywołaniu fizycznym otrzymuje się równomierny wzrost ziarn bez uprzywilejowania zarodków znajdujących się na dużych ziarnach bromku, co występuje przy wywołaniu chemicznym i prowadzi do powstania, oprócz już z natury małych ziarn, również dużych ziaren. W wywoływaczu fizycznym powstawałyby ziarna bardziej równomierne pod względem wielkości; mniej byłoby ziarn bardzo drobnych i mniej ziarn grubych.

Efekt drobnoziarnistości tłumaczyłoby jeszcze lepiej założenie, że przy wywołaniu fizycznym wydzielanie się srebra z rozwtoru zachodzi również na zarodkach nie mogących w skutek swej małości zapoczątkować wywołania chemicznego. Wtedy ilość ziarn byłaby większa, a ziarna mniejsze. Są to mniej lub więcej prawdopodobne hipotezy autora artykułu, w których efekt drobnoziarnistości znajduje proste wyjaśnienie; wymagają one jednak potwierdzenia na drodze eksperymentalnej. Jest rzeczą pewną, że wielkie usługi przy wyjaśnianiu tych zagadnień odda mikroskop elektronowy. Badania z użyciem mikroskopu elektronowego, z powiększeniem do 50.000, przeprowadzone w laboratoriach firmy Eastman-Kodak, rzuciły już dużo światła na mechanizm procesu wywoływania. W czasie wywoływania naświetlonego krzyształu bromku srebra tworzy się ziarno srebra metalicznego w kształcie krótkiej nitki, która może znacznie wykraczać poza obręb ziarna bromku srebra.

Grubość i długość nitki, a więc wielkość ziarna negatywu i jego ziarnistość, zależy od warunków wywoływania i składu chemicznego wywoływacza.

Wywoływacze drobnoziarniste można podzielić na dwie kategorie: wywoływacze dające ziarna średniej wielkości i wywoływacze dające bardzo drobne ziarno.

1. Wywoływacze dające ziarno średniej wielkości.

Wywoływacze tej kategorii zawierają w swym składzie jako substancję wywołującą metol albo metol i hydrochinon, poza tym — dużą ilość siarczynu. Alkaliczność ich jest niska. Ziarno negatywów otrzymanych przy użyciu tych wywoływaczy nie jest tak drobne, jak w przypadku naprawdę drobnoziarnistych wywoływaczy. Wywoływacze dające ziarno średniej wielkości pozwalają całkowicie wyzyskać czułość emulsji, pod czas gdy wywoływacze dające bardzo drobne ziarno wymagają obfitszego naświetlenia. Praktyczna czułość błony przy użyciu wywoływaczy tego typu jest mniej więcej dwa razy większa niż w przypadku typowych wywoływaczy drobnoziarnistych.

Najbardziej znanym wywoływaczem tej kategorii jest wywoływacz metolo-hydrochinowy z dodatkiem boraksu regulującego alkaliczność roztworu.

Przepis Kodaka D 76.

metolu	2 g
hydrochinonu	5 g
siarczynu sodu bezwodnego	100 g
albo krystalicznego	200 g
boraksu	2 g
wody	do otrzymania 1 l roztworu.

Nieco drobniejsze ziarno daje wywoływacz o mniejszej alkaliczności, zawierającej zamiast 2 g boraksu 8 g boraksu i 8 g kwasu borowego. Jest to przepis D. 76d, używany często w przemyśle filmowym.

Czas wywołania w temperaturze 18^0 dla błon Isopan F, Isochrom F, Panatomic wynosi około 10 minut.

Fotograf dbający o jaknajdrobniejsze ziarno swych negatywów nie stosuje wywoływaczy tego typu. Stosowanie ich jest wskazane, gdy negatywy są słabo naświetlone, z czym mamy z reguły do czynienia w przypadku zdjęć w złych warunkach świetlnych oraz zdjęć

przedmiotów w szybkim ruchu, gdzie z konieczności czas naświetlenia jest skąpy. Wywoływacz ten można z powodzeniem stosować do wywoływania większych formatów, gdzie sprawa wielkości ziarna nie posiada tak wielkiego znaczenia, jak w fotografii małoobrazkowej.

2. Wywoływacze dające bardzo drobne ziarno

Wywoływacze fizyczne.

Aczkolwiek wywoływacze fizyczne dają bardzo drobne ziarno, w praktyce nie są używane z powodu powolności i niepewności ich działania oraz nietrwałości wywoływacza, nadającego się tylko do jednorazowego użytku.

Wywoływacz fizyczny zawiera sole srebra i substancję redukującą sole srebra do srebra metalicznego. Reakcję redukcji przyśpiesza srebro metaliczne i dlatego srebro z roztworu osiada na zarodkach srebra, znajdujących się w naświetlonych ziarnach emulsji. W ten sposób następuje wywołanie utajonego obrazu, powstałego przy naświetlaniu błony. Wywołanie fizyczne możliwe jest również po utrwaleniu błony.

Roztwór używany jako wywoływacz fizyczny nadaje się również do wzmacniania słabych w niedostatecznym stopniu wyświetlanych negatywów. Negatywy można wzmacniać wielokrotnie, nie narażając się na ich zniszczenie, do czego często prowadzi wielokrotne wzmacnianie przy pomocy innych wzmacniaczy.

Naczynie musi być czyste, nie pokryte warstewką srebra, jaka powstaje wskutek wydzielania się srebra z roztworu.

Najpewniejsze wyniki otrzymuje się, gdy wzmacnianie następuje bezpośrednio po utrwaleniu negatywu, przed wysuszeniem. Przy wzmacnianiu negatywów suchych dla osiągnięcia równomiernego zwilżania potrzebny jest dodatek do wywoływacza środków emulgujących. Wielką zaletą fizycznego wzmacniania jest możność ciągłej kontroli postępującego wzmacniania.

Najbardziej znany jest wywoływacz fizyczny przepisu Odella.

Kąpiel wstępna.

jodku potasu	5 g
siarczynu bezwodnego	12.5 g
wody . . . do otrzymania	500 cm³ roztworu.

Zapasowy roztwór srebra.

Siarczynu bezwodnego	50 g
azotanu srebra	8 g
tiosiarczanu sodu	80 g
wody . . . do otrzymania	1 l roztworu.

W celu sporządzenia roztworu srebra rozpuszcza się siarczyn w 250 cm^3 wody, azotan srebra zaś w 200 cm^3. Następnie wlewa się roztwór azotanu do roztworu siarczynu przy jednoczesnym mieszaniu; potem dodaje się tiosiarczanu. Roztwór jest trwały. Wywoływacz sporządza się dadając do 100 cm^3 roztworu srebra 400 cm^3 wody i następnie — 10 minut przed użyciem — 0.75 g amidolu. Wywoływacz jest nietrwały i może być tylko raz użyty.

Przed wywołaniem błonę normalnie naświetloną wkłada się na 3—4 minuty do kąpieli wstępnej, następnie po dwukrotnym opłukaniu wodą wywołuje się w ciągu 25—30 minut. Po wywołaniu i opłukaniu następuje utrwalenie w garbującym utrwalaczu.

Przy wzmacnianiu kąpiel wstępna jest oczywiście zbędna. Do redukcji soli srebra, o ile chodzi o wzmacnianie, można używać zamiast amidolu roztworu innych wywoływaczy. Przepisy zostaną podane w „Świecie Fotografii".

Wywoływacz z para-fenylenodwuaminą.

Najdrobniejsze ziarno można uzyskać przy pomocy wywoływaczy z parafenylenodwuaminą. Najbardziej znany i używany jest przepis dr. Sease III

p-fenylenodwuaminy	10 g
glicyny	8 g
siarczynu bezwodnego	90 g
albo krystalicznego	180 g
wody	1 l

Współczynnik prześwietlenia dla tego wywoływacza wynosi 2—3. Czas wywoływania dla Isopan F:11 — 14 minut.

Wywołacz ten daje nadzwyczaj drobne ziarno, drobniejsze niż inne wywoływacze. Jego wielką wadą, na którą zdaje się nie zwrócono jeszcze uwagi, a stwierdzoną przez autora na drodze ścisłych pomiarów, jest skracanie w bardzo wysokim stopniu charakterystyki emulsji. Przy użyciu tego wywoływacza zakres natężeń światła oddany w negatywie staje się bardzo wąski; błona staje się wrażliwa na prześwietlenie. Jasne partie przedmiotu fotografowanego na błonie obficie naświetlonej pozbawione są szczegółów np. w zdjęciach krajobrazów chmury na jasnym niebie są słabo zarysowane. Wywoływacz ten, jako dający najdrobniejsze ziarno, zasługuje na polecenie w przypadkach, gdy obiekt fotografowany pozbawiony jest dużych kontrastów świetlnych a czas naświetlenia jest dobrze dozowany.

Wywoływacz z orto-fenylenodwuaminą wg. Windisch'a

metolu	8 g
orto-fenylenodwuaminy	8 g
siarczynu bezwodnego	65 g
pyrosiarczynu potasowego	7 g
wody	700 cm³

Drobnoziarniste działanie wywoływacz zawdzięcza obecności orto-fenylenodwuaminy i dodatkowi pyrosiarczynu. W przeciwieństwie do para-fenylenodwuaminy orto-fenylenodwuamina nie plami. W jednym z niemieckich pism fotoamatorskich ukazał się swego czasu artykuł wychwalający entuzjastycznie wywoływacz Windisch'a. Jakoby na podstawie doświadczeń stwierdzone zostało, że orto-fenylenodwuamina, podobnie jak parafenylenodwuamina, jest substancją wywołującą drobnoziarnisto. W rzeczywistości orto-fenylenodwuamina własności wywołujących prawie nie posiada. Nawet w roztworach silnie alkalicznych przy wielogodzinnym wywoływaniu negatyw jest niezmiernie słaby, nie do użytku. Substancją wywołującą w wywoływaczu Windisch'a jest metol. Orto-fennylenodwuamina gra rolę rozpuszczalnika bromku srebrowego i ma duże znaczenie jako czynnik powodujący drobnoziarnistość. Pyrosiarczyn z powodu swych kwaśnych własności obniża alkaliczność roztworu, przez co zmniejsza się szybkość działania metolu jako wywoływacza chemicznego i przychodzi do głosu rozpuszczające działanie ortofenylenodwuaminy i wywołanie fizyczne. Niedodanie pyrosiarczynu pozbawia w dużym stopniu wywoływacz własności drobnoziarnistego wywoływania. Wywoływacz ten daje ziarno bardzo drobne, jednak nieco grubsze niż parafenylenodwuamina z glicyną. Ortofenylenodwuamina jest droga i trudno dostępna; dlatego wywoływacz ten, aczkolwiek dobry, nie może mieć dużego znaczenia praktycznego.

Takie same albo nawet lepsze wyniki mógłby dać wywoływacz o podobnym składzie, zawierający zamiast orto-parafenylenodwuaminę. Wobec bardzo małej alkaliczności wywoływacza odgrywałaby ona tylko

*) W doskonałej książce Jacobsona „Developing" (wydanie 1948 r.) zawarte jest nieco za daleko idące twierdzenie, że zdolność drobnoziarnistego wywoływania wywoływacz Windisch'a zawdzięcza prawie wyłącznie obniżeniu alkaliczności, a dodatek ortofenylenodwuaminy nie posiada istotnego znaczenia. Z moich doświadczeń czynionych w czasie okupacji wynika, że pominięcie ortofenylenodwuaminy w przepisie zmniejsza wyraźnie wartość tego wywoływacza. Widoczne to jest choćby z barwy negatywu: świadczący o bardzo drobnym ziarnie brunatny odcień kopii klina, uzyskiwany przy przepisie oryginalnym, znika, jeżeli w przepisie pominąć ortofenylenodwuaminę. Materiał doświadczalny zebrany przez autora w badaniach przeprowadzonych nad wywoływaczami oraz inne prace zostały zniszczone w czasie powstania warszawskiego. Obecnie prace z zakresu sensytometrii i chemii fotograficznej będą prowadzone w Zakładzie Chemii Nieorganicznej Uniwersytetu Łódzkiego.

rolę rozpuszczalnika i od jej zawartości zależałaby wielkość ziarna. W przeciwieństwie do przepisu dra Sease wywoływacz taki skracałby charakterystykę bardzo nieznacznie.

Wywoływacz metolowy z rodankiem potasowym

Przepis Kodaka DK. 20

metolu	5 g
siarczynu bezwodnego	100 g
albo krystalicznego	200 g
rodanku potasu	1 g
bromku potasu	0,5 g
kodalku	2 g
wody . . . do otrzymania 1 l roztworu	

Wywoływacz metolowy z rodankiem jest bardzo dobrym wywoływaczem drobnoziarnistym. Ziarno nieco grubsze niż przy użyciu parafenylenodwuaminy. Spłaszczenie górnej części charakterystyki emulsji, jaką daje wywoływacz z rodankiem, jest niewielkie, praktycznie bez znaczenia. Pod tym względem wywoływacz DK 20 jest o wiele lepszy od wywoływacza z parafenylenodwuaminą i glicyną, który skraca charakterystykę w stopniu bardzo wysokim.

Czas wywoływania błon średniej czułości wynosi do 15 minut. Błony o najwyższej czułości, pracujące miękko, trzeba wywoływać dłużej.

Preparatu kodalk (metaboran sodowy) nie ma u nas w sprzedaży. Własności alkaliczne kodalku są słabsze niż sody, a silniejsze niż braksu. Niedodanie kodalku powoduje obniżenie alkaliczności wywoływacza i przez to poprawia drobnoziarnistość negatywu, czas wywoływania należy jednak przedłużyć. Również zwiększenie zawartości rodanku np. do 1.5 g zmniejsza ziarno; zysk ten okupuje się małym zmniejszeniem czułości błony i zwiększeniem dymku. W przypadkach gdy chodzi o uzyskanie najdrobniejszego ziarna, a mała utrata czułości i przedłużenie czasu wywoływania nie odgrywa roli — przepis DK 20 może być w tych kierunkach modyfikowany.

Podobne wyniki jak DK 20 daje przepis firmy Gevaert.

metolu	6 g
siarczynu bezwodnego	90 g
albo krystalicznego	180 g
rodanku potasu	1 g
boraksu	3 g
bromku potasu	0.5 g
wody . . do otrzymania 1 l roztworu.	

Czas wywoływania w 18°: Panchromosa Microgran 5—6 minut, Panchromosa 32 od 8 do 10 minut. Należy zwrócić uwagę, że błony Gevaerta wywołują się szybko. Szybkość działania tego wywoływacza jest podobna do DK 20. Czas wywoływania dla Isopan F przekracza 10 minut.

Wywoływacz metolowy z rodankiem jest tani, chemikalia łatwo dostępne, a wyniki, jakie daje, są bardzo dobre. Wywoływacz zasługuje na szersze rozpowszechnienie w praktyce amatorskiej.

Wywoływacz metolowy obojętny.

Zarówno wywoływacz metolowy z rodankiem, jak i wywoływacz z parafenylenodwuaminą przy za długim wywoływaniu powodują ogólne zadymienie negatywu. Zmniejsza to ostrość powiększeń. Wady tej jest pozbawiony wywoływacz metolowy obojętny według przepisu Kodaka D 25.

wody (t około 50°	750 cm³
metolu	7 50 g
siarczynu sodu bezwodnego . . .	100 g
albo krystalicznego	200 g
kwaśnego siarczynu sodu . . .	15 g
wody . . . uzupełnić do . . .	1 litra

W przepisie tym odczyn alkaliczny, jaki daje siarczyn sodowy, został usunięty przez dodatek kwaśnego siarczynu. Metol w roztworze obojętnym działa powoli; dla przyśpieszenia wywoływania temperatura wywoływacza nie powinna wynosić około 18°, jak to jest przyjęte w innych wywoływaczach, lecz około 25°. Wskutek powoli zachodzącego wywołania chemicznego dochodzi do głosu rozpuszczające działanie siarczynu oraz wywołanie fizyczne, co daje efekt drobnoziarnistości. Drobnoziarnistość, jaką ten prosty pod względem składu i tani wywoływacz pozwala osiągnąć, jest według twórców tego przepisu bardzo dobra i niewiele ustępuje wywoływaczom z parafenylenodwuaminą. Przepis został ogłoszony w roku 1944. Autor artykułu nie zna tego wywoływacza z własnego doświadczenia.

Strata czułości błony wywoływanej w tym wywoływaczu wynosi w stosunku do wywoływacza metolohydrochinowego z boraksem koło 50%, a więc współczynnik prześwietlenia równa się 2.

Czas wywoływania w t 25° wynosi dla błon małoobrazkowych: Panatomic X — 14 minut, dla Super XX — 24 minut.

Meritol.

Produkowany jest przez firmę angielską Johnson. Drobnoziarniste własności wywoływacz zawdzięcza substancji wywołującej tej samej nazwy, działającej drobnoziarnisto. Składu chemicznego substancji firma nie podaje. Według danych z literatury ma być to produkt przyłączenia parafenylenodwuaminy i pyrokatechiny. Wywoływacz ten u nas nie jest używany.

Atomal.

Wywoływacz ten, produkowany przez firmę AGFA, był u nas w dość powszechnym użyciu. Składu chemicznego firma nie podaje. Ziarno uzyskiwane przy pomocy atomalu jest drobne, jednakże zdaniem autora lepsze wyniki można uzyskać, stosując wywoływacz metolowy z dodatkiem rodanku. Atomal utlenia się szybko, o wiele szybciej niż inne pospolicie używane substancje wywołujące.

Korzystanie z wywoływaczy gotowych dostarczanych przez przemysł jest wygodne, ale nie jest konieczne, gdyż wyniki osiągane przy użyciu nawet najlepszych wywoływaczy gotowych w rodzaju atomalu czy meritolu nie są lepsze od wyników, jakie dają wywoływacze sporządzone we własnym zakresie z chemikalii w dobrym gatunku, według przepisów będących ostatnim słowem postępu w dziedzinie wywoływania drobnoziarnistego. Posługiwanie się wywoływaczami drobnoziarnistymi o niewiadomym składzie, dostarczanymi przez mniej poważnych producentów, stanowczo nie jest wskazane.

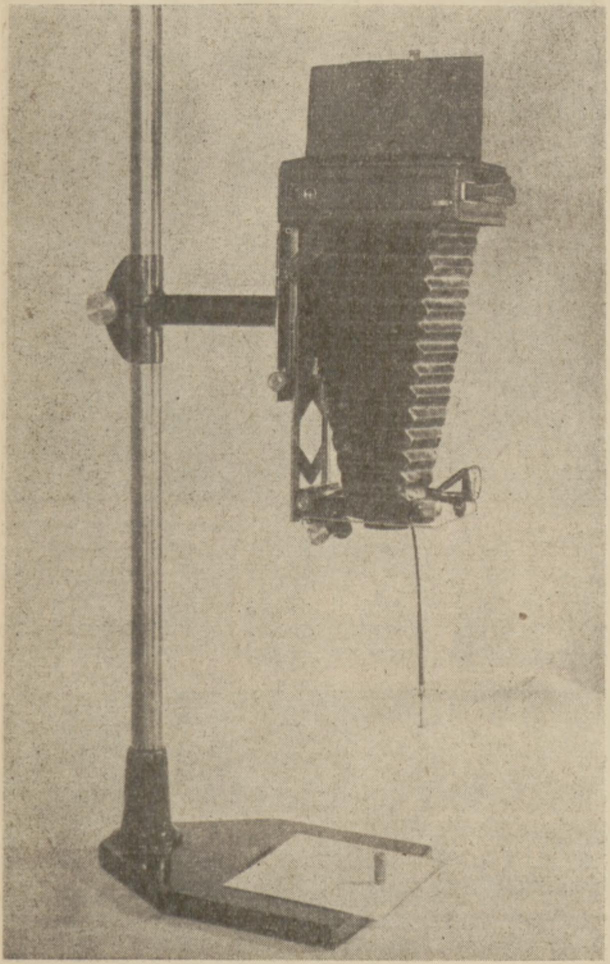
Z podanej krytycznej oceny wywoływaczy drobnoziarnistych, opartej na danych z literatury i w dużej mierze na doświadczeniach własnych autora, wynika, że praktycznie biorąc najlepszym jest wywoływacz metolowy z rodankiem. Podobne wyniki daje wywoływacz metolowy obojętny. Stosowanie wywoływacza metolowego obojętnego jest nieco kłopotliwsze z powodu konieczności utrzymywania temperatury w pobliżu 25°.

DR PAWEŁ HOROSZOWSKI

MAKROFOTOGRAFIA APARATEM MAŁOOBRAZKOWYM

Zdjęcia techniczne — a szczególnie reprodukcje, przy których do niedawna jeszcze monopol miały specjalne aparaty wysokoprecyzyjne, często ogromnych wprost rozmiarów stały się od pewnego czasu sprawą wybitnie prostą. Zwykły aparat 9/12 z podwójnym wyciągiem miecha, umieszczony na solidnym stojaku (ramieniu reprodukcyjnym — ryc. 1), zezwala na wykonywanie w sposób bardzo dokładny wielu rodzajów zdjęć technicznych — w szczególności reprodukcji. Wskazanym aparatem można wykonywać zdjecia w każdej — praktycznie stosowanej — skali pomniejszenia aż do skali 1 : 1, czyli do wielkości naturalnej. Ale już mały za-

bieg: wmontowanie — zamiast obiektywu z ogniskową 13,5 cm., w który zwykle wyposażone są takie aparaty — obiektywu z krótką ogniskową (np. 5 cm.) umożliwia wykonywanie zdjęć w powiększeniu (**makrofotografia**).



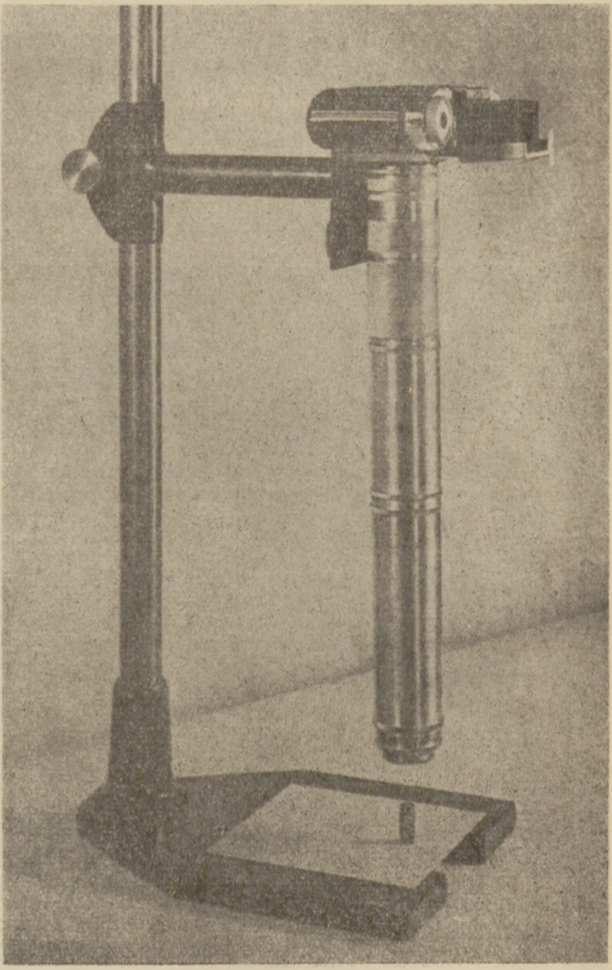
Rys. 1

Skalę powiększenia łatwo jest w tych wypadkach stwierdzić: przy ogniskowej 5 cm. i gdy maksymalna odległość obrazu wynosi 27 cm. (podwójny wyciąg miecha przy ogniskowej 13,5) — osiągnąć można ponad czterokrotne powiększenie (przy 5-ciu ogniskowych, równych 25 cm., będzie dokładnie czterokrotne powiększenie). Oczywiście, że wmontowanie obiektywu z jeszcze krótszą ogniskową daje znaczniejsze powiększenie. Jest rzeczą jasną, że dla niektórych przypadków (gdy przedmiot posiada znaczną powierzchnię) można otrzymać makrofotografię tylko przy zastosowaniu aparatu formatu dużego: gdy np. chcemy otrzymać czterokrotne powiększenie przedmiotu o powierzchni 9/12 cm., musimy zastosować aparat na klisze 18/24 cm.

Jednakże bardzo często — jeżeli nie przeważnie — przy zdjęciach technicznych, będących na usługach różnych dziedzin nauki, chodzi o makrofotografię drobnych przedmiotów względnie o pewne fragmenty większych przedmiotów. W przypadkach takich aparat kliszowy — chociażby formatu 9/12 — jest zbyt duży a przede wszystkim zbyt skomplikowany w obsłudze, zbyt powolny i zbyt... drogi w użyciu. W laboratoriach, w których wykonuje się dziennie setki zdjęć makrofotograficznych drobnych przedmiotów, chodzi nie tylko o nieodzowną precyzję, ale i o tempo oraz znaczne obniżenie kosztów materiału fotograficznego. Idealnym rozwiązaniem jest zastosowanie aparatu małoobrazkowego, na którym wykonywanie nawet setek zdjęć makrofotograficzny jest sprawą bardzo szybką i bardzo tanią.

Przy aparatach małoobrazkowych wychodzimy z takiego samego założenia, jak przy aparatach formatów wielkich — jeśli chodzi o możność otrzymywania makrofotografii. Tylko że w przypadkach takich nie wprowadzamy z reguły — obiektywu z krótszą ogniskową (brak mieszka przeszkadzałby w zmianach skali powiększenia!), ale wydłużamy przestrzeń między obiektywem a obrazem (filmem). W tym celu stosujemy tzw. **pierścienie pośrednie** (przedłużające), które jedną stroną montujemy w kadłub aparatu, gdy drugi koniec wkręcamy obiektyw. Dysponując odpowiednią ilością takich pierścieni, możemy wykonać zdjęcie w różnej, określonej skali. Prostego układu tablica może nas zorientować w kwestii, jakie pierścienie pośrednie mogą nam być potrzebne. (Pamiętać przy tym należy, że jedną ogniskową, którą posiada aparat, nie zaopatrzony w pierścień, należy z odległości obrazu od obiektywu zawsze odliczyć!)

Jest jasną sprawą, że wmontowanie obiektywu o krótszej ogniskowoej — np. 2 cm. lub jeszcze krótszej —



Rys. 2

pozwala (przy pierścieniu pośrednim, wynoszącym np. 25 cm.) robić kilkunastokrotne nawet powiększenia.

Wykonywanie zdjęć makrofotograficznych aparatem małoobrazkowym odbywa się, oczywiście, również przy zastosowaniu ramienia reprodukcyjnego (rys. 2).

Kwestia pierścieni pośrednich nie jest rzeczą nową. Aparat wysokiej klasy (Leica, Contax, Kine-Exacta i i.) miały tego rodzaju dodatkowe wyposażenie już na wiele lat przed wojną, aczkolwiek u nas było takie wyposażenie rzadko spotykaną rzeczą.

Skala zmniejszenia i powiększenia (makrofotografia).

Skala	Odległość obrazu od obiektywu	Długość potrzebnego pierścienia
1:10	$1^1/_{10}$ ogniskowej	$^1/_{10}$ ogniskowej obiektywu
1:5	$1^1/_5$ "	$^1/_5$ " "
1:2	$1^1/_5$ "	$^1/_2$ " "
1:1	2 ogniskowe	1 ogniskowa "
2:1	3 "	2 ogniskowe "
3:1	4 "	3 " "
5;1	6 ogniskowych	5 ogniskowych "

Nic dziwnego, że tu i ówdzie pojawiły się w sprzedaży pierścienie — do Kine-Exacty przede wszystkim. Pomijając fakt, że pierścienie te mają fantastyczną wprost cenę (za cenę kompletu czterech pierścieni, zezwalających na robienie zdjęć maksymalnie w naturalnej wielkości — cena wynosi kilkanaście tysięcy złotych), okazały się one niewłaściwie wykonane (w przypadku przeze mnie wypróbowanym). Komplet do Kine-Exacty, który wypróbowałem, dawał już przy zdjęciu w skali 1 : 2 po środku zdjęcia jasny krąg. Po zbadaniu okazało się, że ten jasny krążek był spowodowany niewystarczającą zdolnością pochłaniania zbytecznych, odbitych od ścian, promieni świetlnych przez (zmatowane na czarno) wewnętrzne powierzchnie pierścieni.

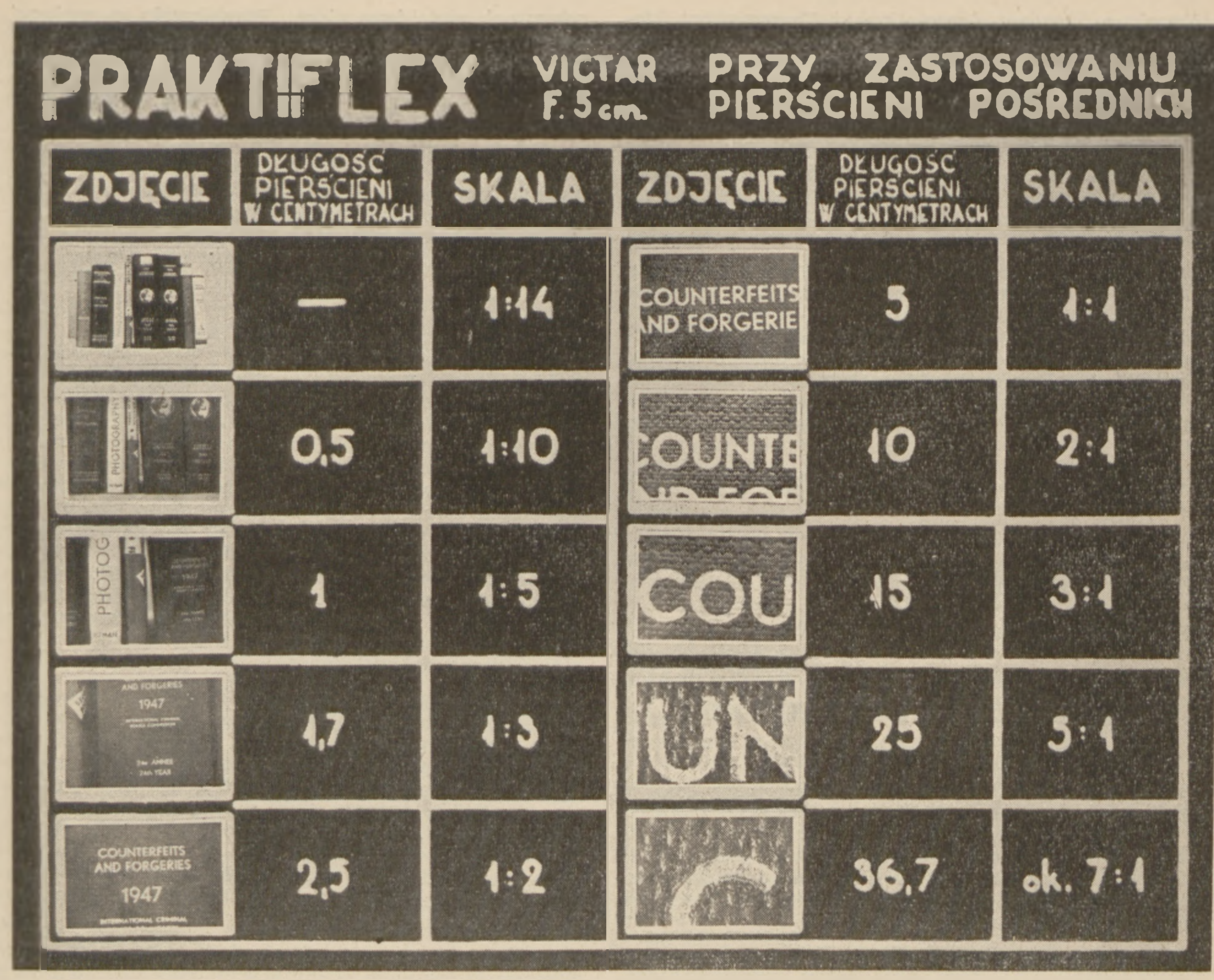
Przy dalszych badaniach posługiwałem się tanią, prostej konstrukcji lustrzanką „Praktiflex" (z Victarem — 5 cm). Zaletą tego aparatu jest — obok taniości — fakt, że obiektyw wkręca się na gwint; dzięki temu mógł wykonać aluminiowe pierścienie — za bardzą niską cenę — zwykły warsztat mechaniczny (wg. podanych mu szkiców). Sporządzony komplet pierścieni



(rys. 3) daje — po złączeniu wszystkich pierścieni (rys. 2.) — możność otrzymania przedłużenia 36,7 cm, tj. powiększenia **liniowego** ponad siedmiokrotnego (przy obiektywie 5 cm).

Jasny krążek, powstający pośrodku obrazu, usunąłem przez wyklejenie wnętrza pieścieni delikatną matową





skórką. (To samo osiągnąć można, stosując delikatny, czarny materiał jak np. plusz matowy i t. p.).

W celu wskazania przykładowo na dziedziny zastosowania i praktyczne rezultaty pracy z pierścieniami pośrednimi załączam dwie tabelki, których napisy pozwalają zorientować się w szczegółach. Nadmienić należy, że chodzi tu oczywiście o odbitki stykowe. Przy powiększeniach z filmu możemy otrzymać ogromną wprost skalę — bez wystąpienia ziarna i bez zaniku ostrości.

Najbardziej bodaj pocieszający w tym wszystkim jest fakt, że otrzymywanie makrofotografii wysokoprecyzyjnej jest rzeczą tanią i prostą. Potrzeba zastosowania tego rodzaju makrofotografii w szkołach, pracowniach technicznych, naukowych, muzeach (zresztą tu i ówdzie nawet u nas w kraju już realizowana) nie wymaga uzasadnienia. Prostota tego urządzenia winna utorować drogę makrofotografii nawet do laboratorium fotoamatora. Zwrócić jego uwagę i zachęcić go do tej dziedziny fotografii — jest m. in. celem niniejszego artykułu.

NOWY SYSTEM OKREŚLANIA OTWORU CZYNNEGO

Jak wiadomo, liczbę oznaczającą wielkość obiektywu określa się sposobem czysto geometrycznym; „f/8" znaczy że średnica części obiektywu, znajdującej się w użyciu stanowi jedną ósmą odległości ogniskowej tego obiektywu. Takie określanie otworu czynnego było przyjęte powszechnie, gdyż, pomijając stratę światła w samym obiektywie, wszystkie obiektywy nastawione na te same liczby „f" dają obrazy równej jasności; więc czas naświetlenia będzie ten sam bez względu na to, jakich soczewek się używa.

W praktyce, system powyższy był bardzo dobry, gdyż różnice między ilością światła, jaką pochłaniają różne soczewki, były nieznaczne. Niedawno wprowadzenie obiektywów krótko-migawkowych o skomplikowanej budowie oraz zaopatrzonych warstewką przeciwodblaskową (optyka T), poszerzyło wydatnie skalę jasności obrazu przy tej samej liczbie „f". W pracy jednobarwnej toleracja błony pokrywa nawet te większe różnice między jasnością obrazu w różnych obiektywach, lecz w pracy kolorowej, gdzie toleracja jest mała, stały się one dość znaczne, by wprowadzić wyraźną niepewność do określenia czasu naświetlenia. Zgłoszono tedy wniosek, by oznaczać obiektywy liczbami opartymi nie na rzeczywistej średnicy otworu, lecz na jasności obrazu. Oczywista że takie liczby wskazywały by dokładnie czas zdjęcia.

Liczby „f" w użyciu ustalają ilość światła, jaka by przeszła przez obiektyw, gdyby straty światła nie było wcale. Przeciętny obiektyw f/4,5 przepuszcza około 68% wpadającego światła, więc otrzymany obraz posiada jasność, jaką by miał obiektyw doskonale przezroczysty o otworze około f/5,4. Według przytoczonego wniosku, na takim obiektywie zastąpiono by oznaczenie „f/4,5 przez „T—5,4", przyczym „T" oznaczało by że określenie opiera się na rzeczywistej przepuszczalności światła, a nie poprostu na średnicy otworu czynnego. Dla tego samego obiektywu zaopatrzonego w warstewkę przeciwodblaskową wypadło by zrewidować liczbę otworu i „T—5,4" stało by się „T—4,7". Liczba „T" stała by się równą liczbie „f" tylko wtedy, gdyby można było całkowicie usunąć straty. Czyli wszystkie obiektywy wydawały by się wolniejszymi (ciemniejszymi) niż obecnie.

Wniosek powyższy był poważnie rozpatrywany przez pewien czas przez Amerykański Związek Standartów

(American Standart Association), i Towarzystwo Mechaników Kinowych (Society of Motion Picture Engineers), do którego się zwrócono o szczegółowe zbadanie sprawy, wypowiedziało się za nim. Przyjęcie go w Ameryce wydaje się tedy bardzo prawdopodobne. Według „Popular photography“ z której czerpiemy powyższe wiadomości, znana firma Bell & Howell już przyjęła system „T“, i jej następna kamera miniaturowa będzie zaopatrzona w obiektyw o otworze maksymalnym T—2,2. Teraz nazwalibyśmy go „obiektywem błękitnym f/2“.

Przeciwko nowemu systemowi przemawia to, że rozstroi on (?) obliczenia głębi ostrości, gdyż te zależą ściśle od średnicy otworu czynnego — od liczby „f“. Gdy jednak głębia ostrości nie ma określonych granic (bo ostrość przechodzi w zamazanie stopniowo i niedostrzegalnie) należy się spodziewać że błędy nieuniknione przy użyciu tablic głębi ostrości opartych na liczbach „T“ nie miały by większego znaczenia praktycznego.

(Art. redakcyjny, Amateur photographer z 6. X. 48 t. XCVIII, Nr 3126).

Wystawy i konkursy

PROF. JAN BUŁHAK

OGÓLNOPOLSKA WYSTAWA FOTOGRAFII ARTYSTYCZNEJ I AMATORSKIEJ W SOPOCIE

Liczne wzmianki i sprawozdania dotyczące Ogólnopolskiej Wystawy Fotograficznej w Sopocie, otwartej w ramach tegorocznej Wystawy Sztuk Plastycznych, za mało podkreślają okoliczność, że Wystawa jest pierwszą w Polsce imprezą, na tak wielką skalę i że podobnej wystawy fotograficznej jeszcze nie mieliśmy. Postaram się to twierdzenie uzasadnić.

Nie wdając się w wyliczanie nazwisk autorów, reprezentowanych na tej wystawie, ani w określanie wartości poszczególnych prac, powiedzieć można krótko, że poziom artystyczny ogólny był wysoki i dorównywał najlepszym wystawom polskim. Ale za to rozmiary Wystawy i jej różnorodność biły rekord i pozostawiały daleko poza sobą wszystkie dotychczasowe dokonania Polski w tej dziedzinie. Wystawa w Sopocie była bezkonkurencyjna w sposobie podania i to należy zapisać na dobro Gdańskiego Towarzystwa Fotograficznego, mającego w swym gronie dobrych organizatorów, wśród których wyróżnia się i zasługuje na wdzięczne uznanie osoba niestrudzonego mgr. Maksymiliana Jankowskiego. Byłoby niesprawiedliwością nie przyznać, jak wiele zawdzięcza Wystawa jego kompetencji, pracowitości i talentom organizacyjnym.

O wysoce estetycznym pokazaniu na Wystawie około 700 obrazów fotograficznych pisali już inni; ale nie podkreślali tego, że po raz pierwszy Polska Wystawa Fotograficzna, zamiast tułać się po zakamarkach, została zainstalowana w dużym osobnym budynku zupełnie samoistnie, bez żadnych przybudówek, jako zamknięta całość. Do tego celu posłużył powilon na terenie Międzynarodowych Targów Gdańskich, który mimo swych znacznych rozmiarów został całkowicie zapełniony eksponatami fotograficznymi i tworzył wnętrze poważne, pokaźne i ozdobne. Wrażenie to potęgowała wytwornie urządzona dekoracja kwiatowa, zajmująca środkowe wewnętrzne pole pawilonu i wnosząca akcent żywej barwności do jego drewnianych ścian. Nieunikniona monotonia ścian została sprowadzona do minimum przez bardzo trafne i estetyczne rozwiązanie architektoniczne wnętrza. Nie było w nim gładkich jednostajnie nudnych płaszczyzn, gdyż zbudowano wzdłuż ścian i w architektonicznej z nimi łączności czworograniaste występy, tworzące w kolejnych przerwach wgłębione nisze. Powiększało to znakomicie powierzchnię użytkową Wystawy i wprowadzało ozdobę bryłowatej rytmiczności, która nadawała wnętrzu interesującą rozmaitość. Wgłębione nisze dobrze nadawały się do poważnych rozmów mniejszych grup zwiedzających: ludzie musieli z pewnością czuć się dobrze w tak wytworzonym zaciszu — na uboczu od ogólnego wystawowego ruchu publiczności. To świetnie pomyślane rozwiązanie przestrzenne Wystawy wyróżnia ją bardzo korzystnie i stawia na czele wszystkich dotychczasowych wystaw fotograficznych. —

Ale Wystawę w Sopocie zdobiła i wywyższała nie tylko oprawa. Przyczyniła się do tego i treść. Niebywale bogata treść złożona z 4-ch działów artystycznego, amatorskiego, szkolnego i krajoznawczego. Zespół tych działów czynił Wystawę pierwszą w Polsce pod względem wszechstronności i nadawał jej cechy niezwykłe, budzące szczególne zainteresowanie. Kto wie, czy wprowadzenie tych nowości nie było punktem zwrotnym, który będzie obfitował w doniosłe następstwa? Obecność trzech nowych działów odbiera fotografice jej dotychczasową wyłączność i skłania do udzielania uwagi raczej tamtym działom, ale, mówiąc o fotografice, nie podobna jednak nie zatrzymać się przy kilku pejzażach Tadeusza Wańskiego. Obrazy te przedstawiały na Wystawie największą klasę artyzmu i zajmowały miejsce osobne i jedyne, nie dorównane przez nikogo! Pejzaże Wańskiego są skończonymi obrazami i posiadają własny zdeklarowany styl i wysoce sugestywną poetyczność.

Nowością Wystawy było, jak już wspomniałem, wprowadzenie działu amatorskiego, szkolnego i krajoznawczego. Dział amatorski, który był projektowany z pewną obawą o poziom ogólny, zadziwił swoją nadspodziewaną wysokością i jednolitością. Powstrzymali się od udziału autorzy słabi i nieudolni, a wystąpili tylko dojrzalsi, którym niewiele braknie do stopnia aspirantów fotografiki. Próba z fotografią amatorską okazała się nader pożyteczna w sensie wykrywania narybku artystycznego i warta jest powtórzenia na następnych wystawach.

To samo z pewnymi zastrzeżeniami powiedzieć można o fotografii szkolnej. Gimnazja fotograficzne w Polsce nie są jeszcze dla nas sprawą codzienną i pospolitą, zbyt długo i niecierpliwie czekaliśmy na nie i zbyt dotkliwie odczuwaliśmy ich brak w dawnej Polsce; to też dzisiaj rewia prac fotograficznych, wykonywanych nieraz z bardzo chwalebnymi wynikami przez uczniów tej lub innej szkoły fotograficznej — musi napawać nas prawowitą dumą i budzić szczere i życzliwe zainteresowanie.

Pozostaje jeszcze fotografia krajoznawcza czyli „ojczysta“, ale tę reprezentuje jedynie kilkadziesiąt prac podpisanego i trzeba żałować, że nie przyłączyły się do nich prace innych autorów na tematy krajoznawcze, figurujące w dziale fotografiki. Utworzyłoby to pewną całość, o której możnaby powiedzieć więcej niż to, co powie jeden autor o sobie samym.

Więc ograniczę się do wyjaśnienia, że tak niebywale znaczną ilość mych prac krajoznawczych posłałem na Wystawę celowo, żeby cyklicznym ujęciem zwrócić uwagę powszechną na charakter mej pracy, pobudzić uwagę i krytykę, zachęcić do zastanowień i rozważań na temat „fotografii ojczystej“. Nawet zachęcić do zarzutów lub sporów, byle tym kosztem nastąpiło poruszenie myśli i wymiana zdań w sprawie, którą uważam za ważną i pilną i której znaczenie jest dotychczas niedocenione.

Na tym kończę. Czterodziałowa Wystawa w Sopocie była pomysłem nowym i bardzo udanym. Przyczyniła się z pewnością walnie do rozwoju fotografii polskiej i Gdańsk nie powinien dać sobie wytrącić z ręki tego przodownictwa i przewodnictwa tak szczęśliwie zainicjowanego.

Sierpień 1948 r.

JAN SUNDERLAND

WYSTAWA NOWOCZESNEJ FOTOGRAFIKI POLSKIEJ W KLUBIE MŁODYCH ARTYSTÓW I NAUKOWCÓW

Oni sami ją nazywają — niektórzy z nich — wystawą wariatów, albo wystawą Dziesięciu Picassów Fotografiki polskiej. Pierwsze określenie jest wykładnią domniemanego wrażenia, jakie wystawa musi wywrzeć na większość zwiedzających. Drugie jest dymkiem nie bez ognia.

Po raz pierwszy w dziejach fotografiki polskiej grono ludzi zrzeszyło się na podstawie ideologii artystycznej. Dotychczas łączono się w zrzeszenia terytorialne albo techniczne (np. małoobrazkowcy). Powitajmy to zdarzenie: znamionuje ono właściwy stosunek artystów do sztuki, niezależnie od tego, czy sama ideologia trafia nam do przekonania.

Czy istotnie wystawcy wnoszą do sztuki nowe wartości? Czy istotnie to jest ich cechą charakterystyczną, wyróżniającą, łączącą? Zwykle historia sztuki inaczej klasyfikuje artystów i w czym innym upatruje ich odrębność, niż to czynili oni sami. Pojęcie „nowoczesności“, przynajmniej w kontekscie przytoczonym w tytule, zakłada jakąś cechę syntetyzującą epokę, odcinającą ją od przeszłości, choćby między poszczególnymi twórcami istniała szeroka skala różnic. Trudno się dopatrzeć tej jakiejś jednolitej tendencji u naszych dziesięciu wydawców. Ale może przyszłe wieki tą wspólną podstawę odnajdą. Mnie np. wydaje się, że wspólnym ich dążeniem jest cel negatywny: odejść od tego, co było, oderwać się od przesytu rzeczy znanych i łatwizny, dróg przetorowanych, zmienić styl; wszystko jedno w jaki sposób, bo sposobów widzimy kilka, bardzo różnych. Nie wszyscy są Picassami fotografiki. Ale niektórzy — są. To znaczy, że szukają nowych dróg i szukają ich — każdy po swojemu.

Z. Dłubak łączy obrazy, pozbawione treści anegdotycznej, lub z daleka tylko jakąś niewyraźną treść lub nastrój sugerujące, z bardzo rozwiniętymi literacko tytułami: „Budzę się nagle w nocy myśląc o dalekim południu“; „Dzieci śnią o ptakach“; „Odkrywcy zjawiają się i nic z nich nie zostaje“. Jako zespół plam i linii obrazy to istotnie interesujące; znać rozwój inwencji formalnej od czasu wystawy indywidualnej artysty. Jeżeli powstały jako wcielenie plastyczne idei, zawartych w tytułach, odpowiadały by jednej z grup, podpadających pod modną, lecz niezupełnie zdefiniowaną etykietę surrealizmu. Stylem abstrakcyjności i dekoracyjności są one pokrewne nie tyle twórczości polskich malarzy abstrakcyjnych Strzemińskiego i Stażewskiego (mocno geometryzujących), co francuskich surrealistów Bazaine'a, Singiera i Manessiera.

Obraz pt. „Nocami straszy męka głodu“ przypomina mi skłębienie potępieńców w Sądzie Ostatecznym Rubensa czy Van Dycka, las kurczowo wyciągniętych, wijących się w męce i rozpaczy, bezimiennie, bezosobowo pomieszanych rąk, nóg i torsów.

„... bo ten gród niewolników ujarzmionych jest we mnie“. Dłubak jest plastykiem — poetą w okresie „burzy i rozmachu“ swego rozwoju.

Z literackości, a raczej anegdotyzmu tytułów oraz swobody ich związku z przedmiotem obrazu, pokrewnym Dłubakowi wydaje się Leonard Sempoliński. Ale na tym się podobieństwo kończy. Tworzywem Sempolińskiego jest rzeczywistość taka, jaką się widzi powszechnie; tyle że czasem przedstawia coś innego (jak w drugiej postaci surrealizmu, np. u Chirica); albo jest skomplikowana fotomontażem lub innego rodzaju połączeniem kilku negatywów. Więc w „Końcu zabawy“ naprawdę czujemy wybuch i rozpadanie się lądów na miarę kosmiczną; a jest to nie przerobione zdjęcie wody i rzęsy z mostku w Parku Ujazdowskim z odbiciem obłoczka. „Zmierzch“, złożony z chmur i czaszki, wpisanej w punkcie zwrotnikowym kompozycji, na połączeniu dwóch brył chmur po prawej stronie obrazu, sprawia istotnie wrażenie czegoś, co się nieubłaganie kończy. „Zachód Słońca“ — to potężny fotomontaż, budujący ruiny warszawskiego rynku Starego Miasta na fundamencie zwałów trupów. Sempoliński nie popisuje się pomysłowością techniczną, raczej ją ukrywa; nie znać techniki fotomontażowej w „Zachodzie Słońca“, tak jak nie było znać w portrecie drzewa, wystawionym kilka miesięcy temu w Poznaniu, że jest ono odbiciem drzewa w wodzie. Autor podaje odbiorcy samo dzieło, sam efekt ostateczny, a nie „kuchnię“ artystyczną.

Dla mnie osobiście najpiękniejszy jest obraz „Poza tym nic ciekawego“, którego treścią jest harmonijny rytm (jak harmonijny! jak głęboko a nie jednostajnie rytmiczny!), tkwiący w białym konturze czterech coraz bliższych, coraz masywniejszych kłębów jednego obłoku. Jeden obłok, nawet bez dwóch drzewek — temat rzekomo oklepany, którego, zdaniem niektórych fotografików, szanujący się twórca winien unikać. Temat — który (jak każdy inny), gdy jest opracowany przez rasowego artystę, przyśpiesza bicie serca. Sempoliński jest twórcą przede wszystkim intuicyjnym; rozwija się ciągle.

Najbardziej twórczym wystawcą jest Fortunata Obrąpalska. Słynna już „Tancerka“, wykonana za pomocą solaryzacji, jest wartościowym wariantem tej fantastycznej pracy, w którym szarość tła (zamiast bieli wersji pierwotnej) zwiększa jednolitość całości, nadając jej zarazem miękkość gobelinu. Pragnie się ujrzeć to w kolorze! W barwach zwiewnych, opalizujących.

Portret osoby wraz z jej cieniem jest pomysłem tematycznym znanym, szeroko wyzyskanym i, zdawało by się, nie nadaje się do dalszego rozwinięcia. „Studia“ I i II oraz „Portret“ wykazują bogactwo inwencji artystki: jak się zdaje rzutuje ona cień portretowanego na przejrzysty ekran, umieszczony między nim a kamerą, fotografuje więc człowieka za jego własnym cieniem. Efekt w życiu tak wyjątkowy, że zupełnie nierealistyczny, choć jest prawdą żywą; ma się wrażenie wielokrotnego potraktowania postaci, pokrewnego śmiałości futurystycznej. Bardzo interesujące rzeczy.

Hartwig dał jedną pracę: twarz kobiecą, rękę i kwiat, czy to odbite w nierównej, wytłaczanej metalowej powierzchni, czy to widziane przez matową, gruzłowatą szybę. Wizja dość nowa, ale odczłowieczenie, abstrakcyjność — bardzo znaczne. Nie zrozumiałem, dopóki mi nie wytłumaczono.

R. Burzyński jest romantykiem, który zaczyna nabierać rozmachu twórczego. „Szyny dosięgły portu“: ciekawy i „biorący“ obraz, przyjemnie wciągający wzrok w głąb, który byłby typowo „klasycznym“, gdyby autor obciął dół, typową zaś „nową rzeczowością“ — gdyby, przeciwnie, obciął całą górę, zostawił same szyny. Pokusa w obu kierunkach musiała istnieć! To, że autor pozostawił obecną całość obrazu, świadczy o zdrowej intuicji artystycznej. Ale nowatorstwa tu niema, jak nie ma go w „pustakach“ — jakby makiecie miasta (nowoczesnego) z lotu ptaka, ani w „Iglicy wrocławskiej“, poprowadzonej wytwornym rzutem po przekątnej.

Próbą nowoczesności jest za to tryptyk „Symfonia“. Jego trzy części: Allegro, Adagio i Finale, prowadzące od realizmu do surrealistycznego pomieszania paru elementów wzrokowych, związanych z muzyką orkiestrową, mają odpowiadać coraz większemu zagłębianiu się w muzykę, odrywaniu się od rzeczywistości, jakie przeżywa zasłuchany a wrażliwy odbiorca symfonii.

Nie feruję wyroku; ale stawiam pytanie: czy nie ma sprzeczności między kolejnością przeżywania dzieła muzycznego, a jednoczesnością, z jaką się odbywa odbiór dzieła sztuki plastycznej (w każdym razie dzieła malarskiego, graficznego i fotograficznego, umieszczonego na jednej płaszczyźnie; z rzeźbą i architekturą może być inna sprawa). Czy tedy nie jest pewnym fałszem psychologicznym umieszczenie w jednym tryptyku, czyli w dziele stanowiącym jedną całość plastyczną, trzech kolejnych etapów w czasie?

A jednak nie razi nas ta sama nierównoczesność w obrazach np. włoskiego trecenta, na których razem przedstawiono po kilka scen z życia tego samego świętego. Więc wrażenie jakiejś nieprawdy, czegoś niewłaściwego, jakie sprawia „Tryptyk“, musi mieć inną przyczynę. Sądzę, że chodzi o wyczuwanie nieprawdy artystycznej, jaka się wyraża w niejednolitym ujęciu formalnym rzeczywistości w poszczególnych częściach tryptyku: kłócą się z sobą realistyczne ujęcie jednej części, impresjonistyczne — drugiej, i plastyczny wykład stanu podświadomego z jego irrealizmem z trzeciej.

Zbigniew Pękosławski... co za szeroka skala dążeń! Jest „Na drutach Buchenwaldu“, już reprodukowany w „Świecie Fotografii“; jest świetny solaryzowany „Portret inż. D“, w którym przypadkowość, związana z tą techniką jest sprowadzona do minimum, a rozłożenie świateł i cieni (górna warga, jakby namalowana jednym ostrym położeniem białej farby), wraz z charakterystyczną dla solaryzacji czarną linią konturową — podnoszą do potęgi zdecydowanie napięcie psychologiczne tej głowy nowoczesnego człowieka.

W „Jesieni mojej miłości“ autor wprowadza kolor. Nie rozumiem go, nie widzę jego myśli przewodniej i nie odczuwam jakiegokolwiek jego uroku. Nie mogę pisać o nim.

Odczuwam natomiast bardzo „Zagubione dzieciństwo“. Tu niema nowatorstwa; podobne rzeczy robiono w całej prawie Europie w latach 1905—10 (lecz nie każdy potrafił je robić). Ale jest piękno, jest poezja. I reminiscencja sprzed lat czterdziestu bynajmniej myszką nie trąci.

Ir. Strzemieczna dała jeden portret — portret Szmaglewskiej. Ze stanowiska ściśle estetycznego postawiłbym mu pewne zarzuty. Wolałbym tło ciemne, aby rozproszenie światła na całej powierzchni obrazu nie odciągało uwagi od twarzy; i sama twarz się prosi o potraktowanie bardziej syntetyczne. Ale gdy obraz ten ujrzałem po raz pierwszy, nie mogłem, z powodu odległości odczytać tytułu „Dymy nad Birkenau“; i nie znałem oblicza pisarki; a jednak powiedziałem sobie: tak powinna wyglądać Szmaglewska. Co znaczy, że artystka potrafiła oddać atmosferę człowieka z całą sugestywnością, jakiej można wymagać od portrecisty.

M. i W. Dederkowie — najwięksi Picassiści z całego towarzystwa — będą mieć wkrótce własną dwuosobową wystawę. Do tego czasu odkładam recenzję o nich. Bo potraktowanie twórczości tak nieszablonowej, wielostronnej i budzącej takie zastrzeżenia, w tych ramach, na jakie pozwoliłaby relacja niniejsza, prowadziłoby do niewłaściwej sumaryczności, do zbytniego uproszczenia zagadnień.

O twórczości Z. Czajkowskiego trudno się wypowiedzieć: materiał jest za skąpy i za mało wymowny.

Niespodzianką na miarę sensacji jest udział w wystawie Jana Bułhaka. Jeden z nestorów fotografiki polskiej, jej klasyk — nowatorem! Istotnie, jedyna praca profesora wykazuje zdolność do wizji prawie abstrakcyjnej, gdzie załamania murów i cienie liści rozszczepiają światło na plamy i plamki, w których ginie niemal treść rzeczowa (a stanowią ją mury kościoła N. M. P. w Gdańsku), lecz tryumfuje czysta treść plastyczna — „zespół plam i linii, związanych w pewien ład“ (Gauguin lub Maurycy Denis). Nie sądzę, by artysta porzucił na stałe wypowiadanie w sztuce swojego liryzmu; raczej zechciał pokazać, że potrafi i tak.

W sumie — jest to wystawa niełatwego odbioru.

Zwiedzający wystawę jest często bardziej skłonny do wydawania wyroków, niż do nawiązywania kontaktu duchowego z daną twórczością i poddawania się jej oddziaływaniu. A sądy artystyczne, zwłaszcza gdy chodzi o twórczość nowatorską, są zwykle bardzo ostre, potępiające, nie wnikające w przedmiot osądu. Pozwalam sobie podać — ku przestrodze! — wyjątki z dwóch recenzji z wystaw artystów, torujących nowe drogi, a dziś uznanych i szanowanych niemal powszechnie. Oto one:

„Pięcioro czy sześcioro obłąkańców, z których jedna kobieta, grupa nieszczęśników, dotkniętych szałem ambicji... zupełny brak jakiegokolwiek wychowania artystycznego nie pozwala im przekroczyć kiedykolwiek głębokiej przepaści, jaka oddziela usiłowanie od dzieła sztuki“.

I drugi:

„... koszmarna wizja tych okropności olejnych, które przekraczają dzisiaj miarę oszustwa, legalnie dozwolonego“.

Pierwszy wyjątek pochodzi z recenzji Wolffa w paryskim „Figaro“ z 3 kwietnia r. 1876 i dotyczy wystawy impresjonistów: Moneta, Renoira, Sisleya, Pissara, Berty Morisot...; drugi jest wyjęty z recenzji Denoinville'a pt. „Szczyt“ w Journal des Artistes z 1 grudnia 1895 i dotyczy wystawy Cézanne'a.

Antoni A. Iszczuk

RECENZJA Z WYSTAWY, KTÓREJ NIE WIDZIAŁEM

Gdyby w oną niedzielę, kiedy zabierałem się, aby w skupieniu ducha (żona i dzieci były jeszcze na wakacjach) chłonąć piękno obrazów zawartych w lipcowym „Świecie Fotografii“ i gdy rozczarowany zacząłem krążyć w uniesieniu po pustym mieszkaniu, a myśl układała się w gromy protestu na widok garbatego karzełka z nosem na kwintę kucającego na straży swych ośmiu ofiar w ostatnim stadium anaemia perniciosa, gdyby w ową niedzielę był mi ktoś powiedział, że w dwa tygodnie później będę bronił tytułów Dłubaka — nie uwierzyłbym.

A jednak tak się stało.

Gdy wzrok powoli przywykał, nerwy koił wykład o szkodliwym wpływie jednej ze sztuk plastycznych na ludzkość, anegdota rozczulała, a na dobitek okazało się, że winę za bladość reprodukcyj ponosi drukarnia, wtedy recenzje zbudziły ducha przekory (lubię go nazywać patetycznie — poczuciem sprawiedliwości).

I stało się.

„Szum morza zastaje nas wszędzie“ — Oto wrażenie słuchowe narzucające się przez czas dłuższy po pierwszym zetknięciu się z nowym żywiołem. A wrażenie wzrokowe? To, co pozostało, to jedynie jasna plama piasku, muszla i skojarzenie z lat dziecięcych, że muszla powinna być skręcona spiralnie. Te trzy elementy tworzące obraz stały się plastycznym uzupełnieniem wrażenia słuchowego podanego w tytule. Tutaj nie treść obrazu podyktowała tytuł, lecz dwa skojarzenia — wzrokowe wyrażone obrazem i słuchowo zawarte w tytule uzupełniły się i zlały w jedno pojęcie morza.

„Ostatnie grosze wydałem na papierosa“. Ta przykra dla palacza świadomość połączyła się z odpowiednikiem plastycznym w postaci litery R, która utrwaliła się w momencie uświadomienia sobie tego przykrego faktu zupełnie podświadomie.

Olbrzymie pole do wypowiadania się.

A obraz „Miasto pozostawia nas w tyle“... Trudno, gdy widzi się w tym obrazie jedynie muszlę i branzoletkę, nie można zobaczyć miasta uciekającego w dół lawiną, uskakującego szaleńczymi skokami mostu w bok. Tu pojęcie pustki, odosobnienia, pozostawania w miejscu wyraziło się ucieczką środowiska. Nieszczęście odsuwa przyjaciół, zostawia pustkę.

Czy istnieje sposób porozumienia się z odbiorcą?

Owszem, patrzący musi przestać dopatrwać się śrubek i drucików zamiast szukać właściwej treści, przestać doszukiwać się „nowej rzeczywistości“ płynącej z rozumu tam, gdzie jest wizja płynąca naprawdę z serca.

Sprawozdanie

z podziału nagród na Ogólnopolskiej Wystawie Fotografii Artystycznej i Amatorskiej w Sopocie

W dniu 10 i 11 czerwca, Jury Ogólnopolskiej Wystawy Fotografii Artystycznej i Amatorskiej w Sopocie w skład którego wchodzili: jako przewodniczący — Radca Marian Schulz — przedstawiciel Ministerstwa Kultury i Sztuki, jako członkowie — prof. Jan Bułhak, prof. inż. Jan Borowski, art. malarz Juliusz Studnicki, dyr. Tadeusz Wański, prof. Edmund Zdanowski i mgr Maksymilian Jankowski dokonało kwalifikacji obrazów nadesłanych na Wystawę. Z ogólnej ilości 1420 szt. przyjętych zostało na Wystawę 698 obrazów.

Nagrody zadeklarowane do dnia posiedzenia Jury w wysokości 143 000,— zł zostały podzielone między 23 autorów. Ponadto wyróżniono prace 13 autorów.

Ponieważ przewidywano dalsze ufundowanie nagród, Jury Wystawy postanowiło, że będą one przyznane w równej wysokości autorom wyróżnionych prac, z zastrzeżeniem, że każdy autor może otrzymać tylko jedną nagrodę. Do podziału dalszych nagród Jury upoważniło Komisję Kwalifikacyjną Gdańskiego Towarzystwa Fotograficznego.

W myśl polecenia Jury Komisji Kwalifikacyjnej Gdańskiego Towarzystwa Fotograficznego dokonała w dniu 14 sierpnia br. dalszego podziału nagród, których od dnia posiedzenia Jury ufundowano na kwotę 75 000 zł. Z kwoty tej przyznano 13 autorom wyróżnionych prac nagrody w wysokości 5 000,— zł oraz jedną nagrodę w wysokości 10 000,— zł, gdyż fundator — Wydział Oświaty Kultury i Sztuki Zarządu Miejskiego Gdyni zastrzegł niezmienną wysokość nagrody i przeznaczył ją dla atrysty fotografa z terenu Gdyni.

Łącznie suma nagród wyniosła kwotę 218 000,— zł.

Nagrody przyznano jak następuje:

1. I-szą nagrodę Ministerstwa Kultury i Sztuki 15 000,— zł, Henrykowi Nowakowi z Wrzeszcza za pracę pod tyt. „W zwierciadle życia".
2. II-gą nagrodę Ministerstwa Kultury i Sztuki 10 000,— zł, Florianowi Staszewskiemu z Gdyni za pracę pod tyt. „Symbol wielkiego miasta".
3. III-cią nagrodę Ministerstwa Kultury i Sztuki 5 000,— zł, Marii Skoczylas z Sopot za pracę pod tyt. „Obfity połów".
4. I-szą nagrodę Wojewódzkiej Rady Sztuki i Kultury Artystycznej w Gdańsku 15 000,— zł, Tadeuszowi Wańskiemu z Gdyni za całość prac.
5. II-gą nagrodę Wojewódzkiej Rady Sztuki i Kultury Artystycznej w Gdańsku 10 000,— zł, Józefowi Rosnerowi z Krakowa za pracę pod tyt. „Przypływ fali".
6. III-cią nagrodę Wojewódzkiej Rady Sztuki i Kultury Artystycznej w Gdańsku 5 000,— zł, Stanisławowi Rybakowi z Warszawy za pracę pod tyt. „W czasie sztormu".
7. I-szą nagrodę Zarządu Miejskiego Miasta Gdyni — Wydział Oświaty Kultury i Sztuki 10 000,— zł, Bolesławie Zdanowskiej z Gdyni za pracę pod tyt. „W piasku i słońcu".
8. II-gą nagrodę Zarządu Miejskiego Miasta Gdyni — Wydział Oświaty Kultury i Sztuki 5 000,— zł, Mieczysławowi Borowczykowi z Gdyni za pracę pod tyt. „Bramkarz".
9. III-cią nagrodę Zarządu Miejskiego Miasta Gdyni — Wydział Oświaty Kultury i Sztuki 5 000,— zł, Ludwikowi Piweckiemu z Gdyni za pracę pod tyt. „Spław drewna".
10. Nagrodę Filmu Polskiego — Centrali Gospodarczo-Handlowej w Warszawie w materiale fotograficznym fabryki „Alfa" w Bydgoszczy wartości 20 000 zł, prof. Janowi Bułhakowi z Warszawy za całokształt pracy w Fotografii Krajoznawczej.
11. Nagrodę Międzynarodowych Targów Gdańskich 10 000,— zł, Henrykowi Makarewiczowi z Katowic za pracę pod tyt. „Huta".
12. Nagrodę Zarządu Głównego Ligi Morskiej w Warszawie 10 000,— zł, Edmundowi Zdanowskiemu z Gdyni za pracę pod tyt. „Na przyboju".
13. I-szą nagrodę Ubezpieczalni Społecznej w Gdańsku 5 000,— zł, Romanowi Burzyńskiemu z Warszawy za pracę pod tyt. „Poranek w porcie".
14. II-gą nagrodę Ubezpieczalni Społecznej w Gdańsku 5 000,— zł, Henrykowi Hermanowiczowi ze Szczytna za pracę pod tyt. „Las płonie".
15. I-szą nagrodę Banku Gospodarstwa Krajowego Oddział w Gdańsku 5 000,— zł, Chromińskiemu z Malczyc za pracę pod tyt. „Wiejska dziewczynka".
16. II-gą nagrodę Banku Gospodarstwa Krajowego Oddział w Gdańsku 5 000,— zł, Marianowi i Witoldowi Dederko z Warszawy za całość prac.
17. I-szą nagrodę „Balspedu" — Bałtyckiej Spółki dla Międzynarodowego Transportu w Gdyni 5 000,— zł, Adamowi Kaczkowskiemu z Warszawy za pracę pod tyt. „Ku słońcu".
18. II-gą nagrodę „Balspedu" Bałtyckiej Spółki dla Międzynarodowego Transportu w Gdyni 5 000,— zł, Bronisławowi Kupcowi z Wrocławia za pracę pod tyt. „Na wczasach".
19. III-cią nagrodę „Balspedu" Bałtyckiej Spółki dla Międzynarodowego Transportu w Gdyni 5 000,— zł, Kazimierzowi Lelewiczowi z Gdańska-Wrzeszcza za pracę pod tyt. „Studium portretowe".
20. I-szą nagrodę Morskiej Centrali Handlowej w Gdyni 5 000,— zł, Maksymilianowi Myszkowskiemu z Poznania za pracę pod tyt. „Sen".
21. II-gą nagrodę Morskiej Centrali Handlowej w Gdyni 5 000,— zł, Janowi Molinowi z Katowic za całość prac.
22. Nagrodę Zjednoczenia Przedsiębiorstw Portowych w Gdańsku-Wrzeszczu 5 000,— zł, Fortunacie Obrąpalskiej z Poznania za pracę pod tyt. „Plaża".
23. Nagrodę pisma „Świat Fotografii" w Poznaniu 5 000,— zł, Zbigniewowi Dłubakowi z Warszawy za pracę pod tyt. „Budzę się nagle w nocy myśląc o dalekim południu".
24. Nagrodę Morskich Zakładów Rybnych w Gdyni 5 000,— zł, Maksymilianowi Jankowskiemu z Gdańska-Wrzeszcza za pracę pod tyt. „Sieci rybackie II". autor zrzekł się nagrody i przekazał ją do dalszego podziału.
25. Nagrodę Ogólnopolskiego Zrzeszenia Kupców Branży Fotograficznej w Warszawie 5 000,— zł, Januszowi Sipayłło z Gdańska-Wrzeszcza za pracę pod tyt. „Stary rybak".
26. Nagrodę Spółdzielni „Jedność Rybacka" w Gdyni 5 000,— zł, Józefowi Skoczylasowi z Sopot za pracę pod tyt. „Zatoka".
27. I-szą nagrodę Morskich Zakładów Rybnych w Gdyni 5 000,— zł, Leonardowi Popadiukowi z Wrocławia za pracę pod tyt. „Cisza".
28. II-gą nagrodę Morskich Zakładów Rybnych w Gdyni 5 000,— zł, Józefowi Witkowskiemu z Dynowa za pracę pod tyt. „Kapliczka w górach".
29. I-szą nagrodę Gdańskiego Towarzystwa Fotograficznego w Gdańsku-Wrzeszczu 5 000,— zł, N. W. Wątorskiemu z Sopot za pracę pod tyt. „Bezdroże".
30. II-gą nagrodę Gdańskiego Towarzystwa Fotograficznego w Gdańsku-Wrzeszczu 5 000,— zł, Czesławowi Mostowskiemu z Krakowa za pracę pod tyt. „Raj żeglarza".

Nagrody ufundowane przez Kuratorium Okręgu Szkolnego Gdańskiego i Dyrekcję Państwowego

Liceum Fotografiki w Gdyni dla uczniów Szkół Fotograficznych.
I-szą nagrodę Kuratorium Okręgu Szkolnego Gdańskiego w wysokości 6 000,— zł podzielono między 3 uczniów.

31. Nagrodę Kuratorium O. S. Gdańskiego 2 000,— zł, otrzymał Katzer Stanisław z Państw. Lic. Fot. w Gdyni za pracę pod tyt. „Szron".

32. Nagrodę Kuratorium O. S. Gdańskiego 2 000,— zł, otrzymała Andrea Lachmanowicz z Państw. Lic. Fot. w Gdyni za pracę pod tyt. „Spacer ślimaka".

33. Nagrodę Kuratorium O. S. Gdańskiego 2 000,— zł, otrzymał Czesław Świrta z Państw. Lic. Fot. w Gdyni za pracę pod tyt. „Spawacz".
II-gą nagrodę Kuratorium O. S. Gdańskiego 4 000 zł podzielono między 2 uczniów.

34. Nagrodę Kuratorium O. S. Gdańskiego 2 000,— zł, otrzymała Ewa Dobrogowska z Państw. Lic. Fot. w Gdyni za pracę pod tyt. „Krystyna".

35. Nagrodę Kuratorium O. S. Gdańskiego 2 000,— zł, otrzymał Leszek Krzyżański z Państw. Lic. Fot. w Gdyni za pracę pod tyt. „Przy fontannie".
Nagrodę Dyrekcji Państwowego Liceum Fotografiki w Gdyni podzielono między 3 uczniów.

36. Nagrodę Dyrekcji Lic. Fot. w Gdyni 1 000,— zł, otrzymała Krystyna Tułodziecka z Państw. Lic. Fot. w Gdyni za pracę pod tyt. „Przy tablicy".

37. Nagrodę Dyrekcji Lic. Fot. w Gdyni 1 000,— zł, otrzymała Alicja Biernat z Państw. Szk. Zaw. w Katowicach za pracę pod tyt. „High key".

38. Nagrodę Dyrekcji Lic. Fot. w Gdyni 1 000,— zł, otrzymała Eugenia Tamborska z Warszawy za pracę pod tyt. „Portret III".

Dla zapoznania kolegów fotografów z pracami fotografii krajoznawczej Zarząd uzyskał zezwolenie Prof. J. Bułhaka na przeniesienie eksponatów wystawy fotografii ojczystej z Z.A.I.K.S.-u do lokalu Cechu Warszawskiego. Około 50 prac autora oglądać można było stale w miesiącu październiku i listopadzie w lokalu Cechu ul. Zgoda 3/10.

Wyciąg z protokułu

Sądu konkursowego Polskiego Towarzystwa Fotograficznego Oddział w Warszawie, powołanego do rozpatrzenia prac nadesłanych na Konkurs pt.: „Praca Robotnika i Rolnika".

Skład Jury:	Przewodniczący	Jan Suderland
	Sekretarz	Benedykt Jerzy Dorys
	Członkowie:	Jan Bułhak
		Marian Dederko
		Janina Mierzecka

Sąd stwierdził, iż okazane Sądowi fotogramy i zaklejone koperty zaopatrzone godłem odpowiadały warunkom konkursu. Sąd odbył dwa posiedzenia w dniu 19 i 21 listopada 1948 r. Po przyznaniu nagród otwarto w obecności Kierownika Referatu Fotografiki Ministerstwa Kultury i Sztuki Radcy Mariana Schulza oraz Prezesa Oddziału Warszawskiego PTF mgra Romana Burzyńskiego zaklejone koperty, po czym okazało się, że zdobywcami nagród są następujący autorzy:

Nagroda Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej Ob. Bolesława Bieruta zł 100.000,—
Henryk Hermanowicz (Szczytno): (Oczyszczanie błotniarek")

I nagroda Ministerstwa Kultury i Sztuki zł 30.000— Jerzy Strumiński (Poznań) „Przy zasuwie".
II nagroda Ministerstwa Kultury i Sztuki zł 20.000,— Zbigniew Pękosławski (Warszawa): „Przyjaciele".
III nagroda Ministerstwa Kultury i Sztuki zł 10.000,— Edward Falkowski (Warszawa): „Szachownica".
Nagroda Ministerstwa Odbudowy zł 15.000,— Zofia Burzyńska (Warszawa): „Łopata".
Nagroda Ministerstwa Ziem Odzyskanych zł 10 000,— Seweryn Błochowicz (Matowice): „Spust z wielkiego pieca".
Nagroda Ministerstwa Ziem Odzyskanych zł 10 000,— Fortunata Obrąpalska (Poznań): „Przy drażetkarkach".
Nagroda Związku Młodzieży Polskiej zł 10.000,— Roman Burzyński (Warszawa): „W przędzalni bawełny".
Nagroda Związku Młodzieży Polskiej zł 10.000,— Edward Olszaniecki (Katowice): „Orka".
Nagroda Spółdzielni Wydawniczej „Czytelnik" zł 25.000,— Maksymilian Wrocławski (Warszawa): „Retuszer".
Nagroda Spółdzielni Wydawniczej „Czytelnik" zł 25.000,— Henryk Makarewicz (Katowice): „Górnik przy pracy".
Nagroda Polskiego Towarzystwa Fotograficznego Oddziału Warszawskiego zł 10.000,— Henryk Nowak (Gdańsk): „Światło dla wsi".
Nagroda Ligi Kobiet zł 5.000,— Antoni Iszczuk (Kraków): „Wisła dostarcza piasku".
Nagroda Ligi Kobiet zł 5.000,— Edmund Zdanowski (Gdynia): „Siew".
Nagroda Redakcji Tygodnika „Przekrój" zł 10.000,— Edward Hartwig (Lublin): „Robotnicy i maszyny".
I nagroda Centr. Zarz. Przemysłu Węglowego zł 5 000.— Adam Bogusz (Katowice): „Górnik ze świdrem".
II nagroda Centr. Zarz. Przemysłu Węglowego zł 2.500.— Zbigniew Porembski (Brzeźnica): „Praca Górnika".
Nagroda Centr. Zarz. Przemysłu Włókienniczego (w tekstyliach) Maksymilian Myszkowski (Poznań): „W odlewni".
Nagrody P. P. „Film Polski" za prace wykonane na materiałach krajowych (w materiałach wartości á zł 5 000.—)

a) Janusz Bułhak (Warszawa): „Ładowanie".
b) Edmund Kupiecki (Warszawa): „Budujemy".
c) Roman Kwiatkowski (Warszawa): „Pająki".
d) Leon Lutyk (Warszawa): „Murarze".
e) Antoni Nowosielski (Warszawa): „Rozbiórka wiaduktu pancera".

Nagrodę Pana Prezydenta Rzeczypospolitej przyznano jednogłośnie.

Komunikat o rozstrzygnięciu działu filmowego zostanie rozesłany oddzielnie.

Rozdanie nagród zwycięzcom odbyło się w świetlicy „Zaiksu" przy ul. Śniadeckich 10 w Warszawie we wtorek dnia 7 grudnia ub. r. o godz. 18. Nie odebrane osobiście w tym dniu nagrody zostaną zwycięzcom przesłane pocztą.

Od dnia 9 do dnia 23 grudnia czynna była w Warszawie wystawa prac wybranych z Konkursu w salach wystawowych Klubu Młodych Artystów i Naukowców przy ul. Królewskiej 13. Otwarcia dokona Minister Kultury i Sztuki.

Polskie Towarzystwo Fotograficzne
Oddział w Warszawie

Sekretarz
(—) Roman Kwiatkowski

Prezes
(—) Roman Burzyński

W miesiącu październiku została otworzona w Paryżu wystawa fotograficzna ekonomiczno-społeczna, organizowana przez M. S. Z. Projektodawcą był inż. Staniszkis. Plansze fotograficzne autorów: Falkowskiego, Turkiewicza, Jabrzewskiego, Poddębskiego, Chrząszczowej, Czarnogórskiego i „Filmu Polskiego" wykonały pracownie fotograficzne „Film Polski" i „Foto-Service".

W miesiącu wrześniu ub. r. otwarta została w Muzeum Narodowym wystawa fotograficzna pt. „Reportaż z Warszawy". Wystawa zorganizowana została przez Naczelną Radę Odbudowy Stolicy pod kierunkiem Sekretarza Generalnego inż. arch. Jerzego Grabowskiego i przy kierownictwie artystycznym inż. arch. Zielińskie-

go. Na prace fotograficzne złożyły się fotogramy: prof. Bułhaka, Bukowskiego, Funkiewicza, Falkowskiego, Poddębskiego, Marcinkowskiego, Olszewskiego, Chrząszczowej, Jabrzewskiego i Wiączka. Całość prac wykonała techniką bromową pracownia Foto-Service w Warszawie.

Wystawę w dniu inauguracyjnym zwiedzili członkowie Kongresu Intelektualistów przy powrocie z Wrocławia i rzesze publiczności.

Wzorem lat ubiegłych Redakcja „Żeglarza" ogłasza konkurs na wspomnienia z pobytu na kursach pracy morskiej oraz kursach przodowników wychowania morskiego. W dziale fotograficznym Konkursu Redakcja przewiduje pięć nagród. Udział w Konkursie brać mogą tylko uczestnicy w/w kursów.

W nr 12 naszego pisma znajdą Czytelnicy listę wszystkich wystaw i konkursów, jakie po wojnie odbyły się na terenie kraju. Lista powyższa będzie wymownym pokazem zbiorowych i indywidualnych wysiłków twórców i organizatorów fotografiki polskiej.

Termin otwarcia wystawy fotograficznej w Grodzisku Mazowieckim przesunięty został z dnia 7. XI. 1948 roku na dzień 19. XII. 1948 roku. Przesunięcie to nastąpiło z przyczyn od Towarzystwa niezależnych.

W Hronowie, w foyer teatru im. Jiraska, zorganizowana została wystawa p.n. „Fotografika w służbie teatru amatorskiego".

W Warszawie, na Rynku Starego Miasta, w sieni kamieniczki „Pod Murzynkiem" — Muzeum m. st. Warszawy urządziło małą wystawę fotograficzną na temat Starego Rynku.

Do końca bieżącego roku są przewidywane następujące wystawy: „Fotografika Mariana i Witolda Dederków". Wystawa w Grodzisku Mazowieckim, „Fotografika Edwarda Hartwiga" , „Ręka pracująca" (Wystawa Janiny Mierzeckiej), „Łódź w fotografii" „Portrety sławnych ludzi polskiej kultury i sztuki" (wystawa Benedykta Dorysa), „Piękno Kraju" (Wystawa Edwarda Falkowskiego — „Czytelnik"), „Zimowa Wystawa Fotografiki w Opolu".

Poza tym konkursy: „Praca robotnika i rolnika" oraz „Konkurs Miniaturowej Fotografii".

Z życia organizacyjnego

Śląsko-Dąbrowski Oddział Towarzystwa Tatrzańskiego organizuje techniczny i praktyczny kurs fotografii amatorskiej dla zdobycia fotograficznego materiału krajoznawczego wysokogórskiego.

W Szczecinie, przy ośrodku Polskiej Y. M. C. A., powstało Koło Fotograficzne, które projektuje urządzenie wystawy prac amatorskich ze swego terenu.

Na zasadzie nowego zarządzenia Izby Przemysłowej Zarządy wszystkich Cechów, jak również Cechu Fotografów m. st. Warszawy — zostały rozwiązane i kierownictwo objął Zarząd Komisaryczny w osobach Kol. prof. Romana Niemczyńskiego — jako Starszego Cechu, kol. Janusza Podowskiego — sekretarza i kol. Antoniego Mikołajewskiego — skarbnika.

Linia współpracy kulturalno-artystycznej zainicjowana przez b. Zarząd została przez nowoutworzony aprobowana i będzie kontynuowana nadal. Obecnie przy Cechu Fotografów m. st. Warszawy tworzy się Cech Wojewódzki. Oba Cechy łącznie utworzą Spółdzielnię Pomocniczą dla dostaw matreiałów fotograficznych.

Przy Cechu Warszawskim został otwarty drugi kurs dokształcający w zawodzie fotografa, pod kierownictwem Prezesa prof. R. Niemczyńskiego.

---

29. IX. 1948 r. odbyło się organizacyjne zebranie P. T. F. Oddziału w Krakowie. Prezesem wybrano prof. dr. Zygmunta Mysłakowskiego, wiceprezesami zostali dr Bolesław Gardulski i Józef Rosner, sekretarzem jest mgr Jerzy Frąckiewicz, bibliotekarzem i gospodarzem wybrany został Feliks Nowicki.

Ustalono termin drugiego posiedzenia celem wybrania komisji uzupełniających i załatwienia spraw bieżących.

Wystawa Ziem Odzyskanych we Wrocławiu stanowiła atrakcyjny temat dla fotografów i fotografików. Dowiadujemy się, iż liczni fotografowie dysponują już pokaźną teką zdjęć. Z ośrodków — Ośrodek Kultury Fotograficzno-Filmowej w Szczytnie wykonał 200 zdjęć nadających się na urządzenie wystawy objazdowej. Prof. Jan Bułhak dysponuje cyfrą 250 zdjęć z Wystawy.

W ramach Miesiąca Odbudowy Stolicy, w pierwszym dniu robót wziął udział Cech Fotografów m. st. Warszawy.

Klub Miłośników Fotografii
Polskiej YMCA
Łódź, Moniuszki 4a

Łódź, w październiku 1948 r.

Komunikat Nr 7.

Kronika: Po okresie letnim — w którym członkowie zarządu dyżurowali co czwartek — odbyło się w dniu 4. X. br. zebranie klubowe w obecności 28 członków. Interesującą dyskusję wywołał referat „Uwagi o krajowych wystawach fotografiki w sezonie wiosenno-letnim 1948 r.", wygłoszony przez kol. inż. Nadziakiewicza. Następnie omówiono szereg spraw organizacyjnych oraz ustalono program prac na najbliższą przyszłość.

W dniu 15. X. prof. U. Ł. inż. Modrzejewski wygłosił ciekawy referat pt. „Wywoływacze drobnoziemiste" Ze względu na przypadające w tym dniu liczne uroczystości rodzinne z powodu Jadwigi — frekwencja niedopisała (12 osób). Zarząd wyraża przekonanie, że następne prelekcje tego wybitnego znawcy zagadnień fotochemii i naukowca — zgromadzą liczne audytorium.

Sprawy bieżące:

W dniu 25. XI. br. upłynął termin 1. zgłoszenia prac na Wystawę Jubileuszową Polskiej YMCA. Dopuszczone będą wszelkie tematy z wyłączeniem tematyki „Łódź w fotografii". Pożądane formaty przynajmniej 24×30 z uwagi na możliwość obsyłania wystaw ogólnokrajowych.

Pokaz klubowy ma za zadanie: a) przegląd dorobku rocznego członków i wytypowanie najlepszych prac na inne wystawy fotografiki, b) reprezentację Klubu w ramach działalności YMCA na Wystawie Jubileuszowej.

W skład jury kwalifikującego prace na wystawę wchodzą pp.: prof. Baworowski, dr Farbotko, prof. inż. B. Modrzejewski, W. Urbanowicz oraz mgr Zakrzewski.

2. W pierwszych dniach listopada ukaże się ogłoszenie o organizowanej z inicjatywy zarządu naszego klubu wystawie fotograficznej „Łódź w fotografii". Awizując dzisiaj termin zgłoszeń prac na tę wystawę do 31. XII. ub. r. zwracamy uwagę na fotomontaż na temat idei pracy, za który Ministerstwo Kultury i Sztuki przeznacza nagrodę 20 000,— zł.

3. Ciemnia fotograficzna została oddana do użytku członków z dn. 14. X., korzystało z niej w październiku 5 osób. Sumą przepracowanych godzin 18. W dniu 5. XI. ciemnia zostanie przeniesiona do pomieszczenia w nowowybudowanej części gmachu YMCA. Informacji w sprawie korzystania z ciemni udziela kol. Cukrowski.

4. Przypominamy o konieczności regulowania składek dla Polskiej YMCA i Klubu.

Program prac.

Stosownie do uchwały zarządu wprowadzone zostały stałe wieczory klubowe w pierwszy czwartek po 1-szym i po 15-tym każdego miesiąca. Zebrania o godz. 19.

4. XI. pogadanka kol. Jana Staszela na temat „Góry w tematyce fotograficznej". Prelegent znany taternik-alpinista pokaże szereg ciekawych zdjęć.

11. XI. Pokaz prac czołowych fotogrifików łódzkich p.p. W. Urbanowicza i Wawrzyniaka.

18. XI. Prelekcja prof. U. Ł. inż. B. Modrzejewskiego pt. „Perspektywa w fotografii".

25. XI. Wieczór pod hasełm „łowimy talenty". Zapewniony pokaz zdjęć z wycieczki po Italii. Jeśli autor okaże się na poziomie „zrobimy" go na członka klubu!

8. XII. Otwarcie pokazu prac członków Klubu w ramach Wystawy Jubileuszowej Polskiej YMCA.

W terminie 9.—23. XII. przewiduje się prelekcję dr T. Cypriana na temat „Fotografia barwna" wraz z pokazem.

UWAGA:

Najbardziej pożądane prace na wystawę „Łódź w fotografii' to zdjęcia z pracy w fabrykach włókienniczych!

Zarząd

Sekretarz (—) **Z. Jarzyński**   Prezes (—) **Wł. Spoliński**

W ostatnim okresie do Polskiego Towarzystwa Fotograficznego przystąpiło Zrzeszenie poznańskie, lubelskie, krakowskie, toruńskie i częstochowskie. W ten sposób, zgodnie z planem Ministerstwa Kultury i Sztuki, w terminie do 1 stycznia 1949 r. terytorium Polski pokryje jednolita sieć Towarzystw Zjednoczonych pod wspólną egidą Polskiego Towarzystwa Fotograficznego.

Z prasy

Prasa doniosła iż dr Tadeusz Cyprian, piastujący godność Prezesa Polskiego Towarzystwa Fotograficznego, otrzymał zlecenie pełnienia funkcji p. o. I Prokuratora Najwyższego Trybunału Narodowego.

Tygodnik „Moda i Życie" (nr 26, 28) zamieszcza zdjęcia swojego konkursu fotograficznego. Pożyteczną tę akcję popieramy w całej pełni — szczególnie odnośnie szerokich rzesz początkujących amatorów.

Prasa polska w związku z Miesiącem Pogłębiania Przyjaźni Polsko-Radzieckiej doniosła o szeregu wystaw fotograficznych, które w sposób przystępny zobrazują najważniejsze odcinki życia Związku Radzieckiego. Wystawy te, każda w 100 kompletach zdjęć, zostaną rozesłane do większych ośrodków całej Polski. Oto niektóre z wystaw: „Zniszczenia wojenne w Z.S.R.R.", „Praca wsi radzieckiej", „Sportowcy radzieccy w Warszawie", „Życie kulturalne w Z.S.R.R.", „Dzieci i młodzież w Z.S.R.R.", „800 lecie Moskwy", „30 lat Z.S.R.R.", „Przemysł radziecki pracuje dla pokoju", „Dziecko i matka w Z. S. R. R.", „Reprodukcje galerii Tretiakowskiej".

W „Arkonie" nr 7/8 wydrukowany został artykuł Stanisława Michałowskiego o całokształcie wystawy w Sopocie, która miała miejsce latem ubr. Nie solidaryzujemy się z niektórymi uwagami na temat działu fotograficznego wystawy.

W jednym z ostatnich numerów „Przekroju", w artykule Ireny Doboszowej „Chłop i architekt", czytamy o zrzeszeniu fotograficznym w Woroneżu, dla którego przewodniczący kołchozu zamierza budować odpowiednie nowoczesne pomieszczenie.

„Trybuna Robotnicza" Nr 252 doniosła w komunikacie o fotografice polskiej na wystawach międzynarodowych.

W związku z Miesiącem Odbudowy Warszawy zorganizowano — jak donosi „Rzeczpospolita" w nr 268 — w Muzeum Narodowym w Warszawie wystawę fotograficzną odbudowy. Olsztyński Komitet Odbudowy Warszawy zorganizował objazdową wystawę p. n. „Warszawa przyszłości".

„Żołnierz Polski" nr 41 (154) zamieścił recenzję z wystawy „Nowoczesnej Fotografiki Polskiej", napisaną przez Jerzego Płażewskiego. Do recenzji dodano trzy reprodukcje prac Burzyńskiego, Orbąpalskiej i Dederków. O tej samej wystawie zamieściło uwagi „Życie Warszawy" nr 282 oraz ukazała się recenzja w „Głosie Ludu" nr 273.

Łódzki „Express Ilustrowany" nr 293 podaje warunki tematyczne wystawy „Łódź w fotografii".

Komunikaty

Dyrektorem Departamentu Twórczości Artystycznej (w ramach którego istnieje Referat Fotografiki) w Ministerstwie Kultury i Sztuki zamianowany został Mgr Hieronim Edward Michalski.

Dowiadujemy się, że Instytut Badawczy Budownictwa utworzył dla swych potrzeb naukowych referat fotografii i filmu.

Do zadań tego referatu należy opracowanie fotograficzne i filmowe doświadczeń laboratoryjnych, ilustracji badań naukowych, inwentaryzacja materiałów i konstrukcji budowlanych.

W przyszłym, budowanym już gmachu I. B. B. w Warszawie, referat fotografii zajmie niezbędne miejsce, rozszerzając zakres swej pracy. Organizację i kierownictwo Referatu objął w instytucie inż. arch. Alfred Funkiewicz, znany jako organizator Pracowni Fotograficznej w Biurze Odbudowy Stolicy i Kierownik Pracowni Zawodowej „Foto Service" — pracującej wyłącznie dla potrzeb Instytucji Państwowych, związanych z zagadnieniami architektury, plastyki i techniki.

W ramach akcji zakupów fotogramów przez Ministerstwo Kultury i Sztuki Komisja Opiniodawcza Ministerstwa dokonała wyboru łącznie 38 prac następujących autorów:

Bułhak Jan	Gdańsk, 1945 r. Buk 400 letni Krajobraz olsztyński Dolina radości Las w Karpaczu Magnolie
Burzyński Roman	Poranek w porcie
Dederko Marian i Witold	Siostry z Ghetta Nad Wisłą
Dłubak Zbigniew	Nocami straszy męka głodu Wesołe głębie niepokoju Budzę się nagle w nocy
Haneman Eugeniusz	Powstaniec
Hermanowicz Henryk	Wylewanie urobku z łyżki
Obrąpalska Fortunata	Powoje Przekleństwo Perlamutto
Obrąpalski Zygmunt	W mglistej otchłani
Pękosławski Zbigniew	Na drutach Buchenwaldu
Rosner Józef	Przypływ fali
Rybak Stanisław	W czasie sztormu
Sempoliński Leonard	Zmierzch Poza tym nic ciekawego Życie
Staszewski Florian	Ściana targów Symbol wielkiego miasta III dzień sztormu
Strumiński Jerzy	Zadymka Żagle Praca
Strzemieczna Irena	Dymy nad Birkenau
Wański Tadeusz	Przeprawa Pejzaż pagórkowaty
Wawrzyniak Kazimierz	Łódź
Zdanowski Edmund	Słoneczna droga Wizja starego miasta Wizja nowego miasta Krajobraz polarny

W ramach akcji pogłębienia warunków pracy od podstaw w Redakcji naszej złożony został szereg polskich i zagranicznych podręczników nabytych z subwencji Ministerstwa Kultury i Sztuki, stanowiący poważną bibliotekę fachową.

W ramach działalności Towarzystwa Przyjaźni Polsko-Czechosłowackiej przewiduje się wymianę wystaw fotograficznych i cyklów zdjęć.

Centralny Zarząd Przemysłu Papierniczego, Dział Obrotu Towarowego, Łódź Więckowskiego 33 — obwieścił, iż pokrywa z nadwyżką zapotrzebowanie krajowe papieru światłoczułego. W związku z tym przyjmuje zamówienia na papier światłoczuły w każdej ilości.

Wysłannik U. N. E. S. C. O., artysta — fotograf David Seymour, bawił w Polsce, interesując się zagadnieniem dziecka i jego pracy w szkole oraz środkami zaradczymi, umożliwiającymi zastępczo pracę w szkole w okresie odbudowy.

W Warszawie, w dzielnicy Grochów, znajduje się ulica zamianowana ulicą Fotografów. Jest to jedyna — chyba— tej nazwy ulica w Polsce.

Nową okładkę do naszego pisma zaprojektował artysta grafik Marian Bogusz, członek Klubu Młodych Artystów i Naukowców w Warszawie.

Z ruchu wydawniczego

POETS CAMERA (Kamera Poety), wyd. American Studio Books, 1946.

Książka nowego typu, nie tyle dziwna, co niezwykła i dość zastanawiająca. Zespół siedemdziesięciu dwóch fotogramów i tyluż tekstów. Fotogramy pokrywają mniej więcej cały zasięg „omne humanum"; a może należało by nawet odnieść „nihil a me alienum esse puto starego Terrencjusza do szerszego przedmiotu — do całego „Nihil huminum a me alienum esse puto" — nic z tego co ludzkie nie jest mi obce. „Omne humanum" — wszystko co ludzkie. Kosmosu, bo... szereg obrazów zaczyna się od tematów raczej „nieludzkich", jak mgławica w Orionie, spirala świetlna i zaćmienie słońca. Teksty wybrano z wielu źródeł. Złożyły się na nie: Biblia, Bhagavad Gita, wielu poetów anglosaskich od Szekspira i Drydena do Walta Whitmana i Ruperta Brooka; poeci chińscy, arabscy i inni. Teksty nie ilustrują i nie „interpretują" fotografii ani fotografie tekstów: kojarzono na podstawie podobieństwa nastroju lub treści; przy czem fotografie wybierano (każdą spośród setek, powiada redakcja) bądź ze względu na ich poetyczną treść, bądź jako fotografię idei. Istotnie fotogramy są przeważnie ciekawe, pełne napięcia dramatycznego lub lirycznego a z punktu widzenia formy — bardzo skomponowane. Mocy efektu sprzyja doskonałość reprodukcji, czerń tak głęboka, odcienie tak subtelne, że znacznie gorsze utwory oddziaływałyby na wrażliwość odbiorcy siłą artyzmu.

Dość dużo — co najmniej dziewięć — kompozycji stanowią fotomontaże. A właściwie niezupełnie fotomontaże; bo fotomontażem zwykło się nazywać rodzaj wycinanki fotograficznej, obrazy, których fragmenty obok siebie leżące pochodzą z różnych negatywów — użyłbym słowa „zlepki", gdyby nie miało ono nieco pogardliwego odcienia. Te zaś kompozycje powstałe również z różnych negatywów, ale nie przez wycinanie i nalepianie, lecz za pomocą, że się tak wyrażę, mieszania różnych obrazów, za pomocą przepuszczenia światła, malującego pozytyw, przez dwa lub kilka negatywów. Metoda to rozszerzająca niesłychanie możliwości fotografii, jej swobodę twórczą; ale metoda bardzo niebezpieczna. Żartuje gdzieś Mark Twain, że nie ma poręczniejszego języka, niż niemiecki: bierze się którykolwiek wyraz ze słownika, np.: „arteria", i przyłącza się kolejno wszystkie inne — i za każdym razem coś z tego wychodzi. Tak, powiemy, wyjdzie coś zgodnego z duchem tego języka z filologicznego punktu widzenia; ale ze stanowiska logiki, zdrowego rozsądku i celowości będzie to najczęściej potworne głupstwo. Tak samo i ta metoda. tak samo zresztą fotomontaż, a także każda skomplikowana metoda, każde skomplikowane narzędzie wymaga w użyciu zawsze ostrożnej rozwagi, a w sztuce jeszcze wyczucia, smaku. Pewnie, że technicznie na każdy negatyw można nałożyć każdy inny negatyw; dobrze, gdy wynikiem będzie „arterioskleroza", znieślibyśmy i „arteriociśnienie" lub „arteriozwężenie", choć puryści mogą na nie kręcić głową; ale niepowołani, rzekomi fotograficy mogliby tworzyć jakieś arterioabażury, arterioabdykacje, arterioabsolucje i arterioabsoluty.

Lecz złożonym kompozycjom w „Poet's Camera" przypadkowych związków zarzucić nie można. Chiński ogród („Wyobraźni") i architektura grecka, nałożona na architekturę dziewiętnastego wieku („poemat opuszczenia") Clarence J. Laughlina; drapacze nieba i szeregi świateł, znaczących ulice („Nowy Jork w mroku") Andrzeja Feiningera; okno ze świecą i ruiny („Świeca"), i dziewczyna z przymkniętymi oczyma, przez którą prześwituje pejzaż („Daleka melodia") Rolfa Tiet-

gensa; burne-jonesowska głowa kobieca i drzewa („przy oknie") Mayi Deren i Aleksander Hammida, a najbardziej, najdobitniej — przenikające się głowa kobieca i liście kasztana („Portret") H. P. Horsta oraz kobiety Lisetty Model („Witryna") — wszystko to są dzieła, w których kompozycja formalna i skojarzenie różnorodnych elementów treściowych są głęboko przemyślane i sprawiają efekt nowy, skomplikowany, jak by polifoniczny. Są to dzieła artystów, twórców. Mam wrażenie, że jesteśmy świadkami narodzin nowej epoki w fotografice, epoki której znamieniem będzie wielkie pogłębienie treści psychologicznej i rozumowej dzieła. Bo usprawiedliwieniem tego rodzaju techniki kompozycyjnej może być tylko tworzenie zastawień takiego rodzaju, zestawień takich elementów, żeby patrząc czuł ich odrębność, a jednak dokonywał ich integracji w jakiejś wyższej wszech-obejmującej treści lub nastroju.

Większość pozostałych obrazów, tych zwyczajnych, nieskomplikowanych bromów, też by zasługiwała na ciepłą wzmiankę i analizę. Niestety, słowa nie zastąpią percepcji wzrokowej. Ale wasz recenzent czuje się, jak Diderot na salonach paryskich: chciałby pisać o każdym, dosłownie każdym wystawcy.

Układ zbioru zaczyna się od mgławicy i słońca; poprzez bogów wschodnich i obrazy przyrody przechodzi do ludzi, ich dzieł i ich snów. A ostatnie plansze przedstawiają: miasto po nalocie; obronę przeciwlotniczą; wreszcie — martwą powierzchnię księżyca.

Jan Sunderland

MARCEL NATKIN, „Photography by Artificial Light" — (Fountain Press, Londyn 1944). — Praktyczny podręcznik fotografowania przy sztucznym świetle. Zawiera dużo pożytecznych wskazówek, opartych na zdrowym rozumie i doświadczeniu. Jego najcenniejszym elementem dla niedoświadczonych są fotografie, wykazujące różnorodne możliwości komponowania portretu za pomocą rozmaitego oświetlania modelu, zależnie od liczby lamp oraz ich umieszczenia. Materiał ilustracyjny bardzo różnej wartości.

„Masterpieces of Bird Photography" (Arcydzieła fotografii ptaków), pod redakcją E. Hosking'a i H. Lowes'a — Collins, Londyn 1947.

Punktem wyjścia tej książki jest dokument przyrodniczy. Jej osiągnięciem — chyba Sztuka, skoro każda fotografia przykuwa wzrok, pieści harmonią tomów nie mniej niż zawsze interesującym i odświeżającym życiem dzikiego ptactwa.

Fotografować ptaki nie jest łatwo. Zebrać całą kolekcję w tej dziedzinie i nadać jej charakter artystyczny jest jeszcze trudniej. Wchodzą w grę: znaczna przypadkowość kompozycji — zwłaszcza tła i oświetlenia, wielka ruchliwość „modelu", nieraz jego rzadkość, trudność podejścia na odpowiednią odległość..., mimo to redaktorom udało się zgromadzić przeszło sześćdziesiąt fotogramów, nienagannych technicznie i estetycznie, poczynając od zdjęć pionierów — braci Ryszarda i Cherry'ego Keartonów.

„Dla nas, którzyśmy kochali i fotografowali dzikie ptaki, książka niniejsza jest podobna do antologii poetyckiej" pisze w niej Ralph Chislett, jeden z reprodukowanych artystów. Sądzę że odczucie polskich miłośników przyrody będzie podobne.

Tekst składa się z krótkiej historii powstania książki, następnie zarysu dziejów fotografii ptaków w Wielkiej Brytanii, oraz — przy każdej reprodukcji — życiorysu autora. Pisane to wszystko z żarem ukochania, sympatycznie przebijającym pancerz opanowania.

Bardzo przyjemna i solidna książka.

Jan Sunderland

Gdańskie Towarzystwo Fotograficzne zamierza wydać bogato ilustrowany (40 zdjęć 13×18 cm) biuletyn na temat minionej wystawy w Sopocie. Z uwagi na ograniczoną ilość egzemplarzy informujemy zainteresowanych czytelników, aby zechcieli zgłosić swoją chęć nabycia egzemplarza pod adresem Gdańskiego Towarzystwa Fotograficznego.

Echa zagraniczne

Na IV Międzynarodową Wystawę Fotografiki w Czechosłowacji wyjechać ma delegacja fotografiki polskiej w osobach Jana Sunderlanda, Zygmunta Obrąpalskiego i Mariana Schulza, wysłana przez Ministerstwo Kultury i Sztuki. Oprócz spraw związanych z wystawą, zadaniem delegacji jest zacieśnienie więzów kulturalnych między fotografiką polską i czeską.

Okładkę numeru wystawowego Czechosłowackiego pisma zdobi reprodukcja fotogramu Jerzego Strumieńskiego.

Dla fotografiki polskiej wpłynęły zaproszenia z Vancouver (Kanada), Wiednia, Kairu i Berlina.

Fotografia ojczysta

ZBIÓR KRAJOZNAWCZY

„Polska w fotogramach Jana Bułhaka i Syna" składa się z następujących 6000 własnych zdjęć fotograficznych krajoznawczych, dokonanych przez Bułhaka w ciągu trzylecia 1945—1948 r. i przedstawiających zniszczenie i odbudowę miast i wsi, oraz ich architekturę, zabytki, krajobraz, folklor i przemysł, a mianowicie:

I. Warszawa ruiny i odbudowa . . .1500 zdjęć.

II. Ziemie Odzyskane:

Wojew. Szczecińskie. (Pomorze Zachod.) Szczecin, Stargard nad Iną, Świnoujście, Kamień, Białogard, Goleniow, Gryfice-Zagorze, Koszalin, Kołobrzeg, Słupsk, Postomin-Ustka, Darłów, Bytów, Czaplinek, Szczecinek, Jeziora: Pięć Stawów, Drawskie, Borejskie, Piławskie, Puszcza Bukowa, Binowo, Kolbacz, Berlinek, Pęsino, Recz, Maszewo, Chociwel, Tychowo, Miasto i wyspa Wolin. Uzdrowiska: Połczyn, Dziwna, Międzyzdroje, Mielno, Ustronie Morskie. Porty: Bałtyckie od Szczecina do Elbląga.
Ogółem z Pomorza Zachodniego . . . . . 700 zdjęć.

Dolny Śląsk (Wrocław. Miasto i Wystawa Ziem Odzyskanych 250 zdjęć), Strzelin, Jelenia Góra, Kłodzko, Wałbrzych, Krzeszów, Oława, Brzeg. Uzdrowiska: Solice, Kudowa, Lądek, Polanica, Duszniki, Cieplice, Wieniec-Świeradów, Karpacz, Bierutowice, (Wang). Zamki: Czocha, Chojnasty, Książno. Góry: Karkonosze, Sudety, Śnieżka, Śnieżnik.

Śląsk Górny i Opolski: Katowice, Zabrze, Gliwice, Bobrek, Opole, Turaw, Czarnowąsy, Kluczbork, Oleśno, Góra Św. Anny, Raciborz, Głogówek, Nysa, Paczkowo, Odmuchów, Turów, Stara Wieś, Wielkie Rudy, Dobrodzień, Głubczyce, Proślice, Kozle.
Ogółem ze Śląska Dolnego, Górnego i Opolskiego 1000 zdjęć.

Ziemia Lubuska: Gorzów nad Wartą, Wałcz, Strzelce Kraińskie, Dobiegniewo (Woldenburg), Wołmin, Piła, Przełazy, Łagów, Paradyż-Gościkowo, Rokitno, Kalsko, Międzyrzecz, Kargowa, Babimost, Nowe Kramsko, Dąbrówka, Chlastawa, Chwalim, Zielona Góra, Zory, Lubsko, Chełm, Świebodzin, Chociule, Gubin, Stargard, Krosno, Radoszyn, Radnica, Synów, Bobrowice, Sulechów, Cigacice, Starosiedle, Koło, Brody.
Ogółem z Ziemi Lubuskiej . . . . . . 400 zdjęć.

Wojew. Olsztyńskie Warmia i Mazury): Olsztyn, Licbark, Frombork, Tolkmicko, Dobre Miasto, Reszel, Wartembork, Biskupice, Kętrzyn, Orneta, Mo-

rąg, Pasym, Szczytno, Ostróda, Krosno, Kadyny, Nibork, Melzak, Broniewo, Olsztynek, Grunwald, Węgobork, Ełk, Św. Lipka, Prabuty, Iława, Dzierzgoń, Jerzwałd, Pisz, Olecko, Mikołajki, Kanał Staropruski. Jeziora: Niegocińskie, Mamry, Śniardwy, Ryńskie, Nidzkie, Jeziorak i inne.
Ogółem z Wojew. Olsztyńskiego . . . . . 700 zdjęć

III. Inne dzielnice Polski.

Wojew. Gdańskie: Gdańsk, Wrzeszcz, Oliwa, Brzeźno, Sopot, Gdynia, Hel, Jastarnia, Karwia. Porty i stocznie: Żuławy gdańskie i elbląskie, Św. Wojciech, Malbork, Elbląg, Jeziora Drużno, Kanał Staropruski, Kartuzy, Pelplin, Wejherowo, Żuków, Wdzydze, Żarnowiec, Sztum, Kwidzyń, Łeba, Lębork, Bydgoszcz, Toruń, Świecie nad Wisłą, Grudziądz, Chełmno.
Ogółem z Pomorza Wschodniego . . . . 1200 zdjęć.

Wojew. Kieleckie: Kielce, Święty Krzyż, Puszcza Jodłowa, Święta Katarzyna, Chęciny . 100 zdjęć.

Wojew. Białostockie: Białowieża, Polana, Park Narodowy, Puszcza Białowieska, Suwałki, Augustów, jez. Wigry . . . . 100 zdjęć.

Wielkopolska: Poznań, Sołacz, Kórnik, Zaniemyśl, Święta Góra . . . . 100 zdjęć.

Kraków: Pieniny, Przełom Dunajca, Nowy Targ, Rabka . . . . , , 100 zdjęć.
Ogółem z całej Polski . . . . . 6000 zdjęć.

Fotogramy z powyższych miejscowości w formacie standartowym 13×18 cm i w dużych powiększeniach 30×40 cm są do nabycia w pracowni krajoznawczej Jana i Janusza Bułhaków, Warszawa-Żolibórz, ul. Krasińskiego 18.

Listy do Redakcji

Do
Redakcji „Świata Fotografii“

Szanowna Redakcjo!

Przekazała mi Redakcja kartę z podpisem nieczytelnym i bez adresu, zawierającą pytania: 1) co miałem na myśli, pisząc o „katedrze we Wrocławiu“ B. Kupca, że „kto szuka dalszych skojarzeń, choćby w dziele przypadku, znajdzie nader ciekawą sugestię, niemniej gotycką, w arabesku trójdzielnej części górnej okna łącznie z szarą plamą wież katedry“; 2) dlaczego tej sugestii nie wyjawiłem, skoro o niej wspominam.

Wyjaśniam:

Co do 1). Część górna okna przypomina zakapturzoną głowę, i ręce złożone do modlitwy; dalekie wieże rysują w tej głowie schematyczną linię brwi; wąski pasek światła między wieżami — równie schematyczną linię nosa.

Co do 2). Z dwóch powodów: a) uważam podobieństwo wspomnianego fragmentu do zakonnika w modlitwie za przypadkowe i małoważne; b) nie uważałem za wskazane pozbawiać czytelników przyjemności uzupełnienia recenzji własną myślą... przynajmniej do czasu. Krytyk winien się starać o to, żeby krytyka była (między innymi) dziełem sztuki (literackiej). W dziele sztuki lubię niedopowiedzenie.

Z wysokim poważaniem

J. Sunderland

Od Redakcji i Administracji

Do 10 numeru jako bezpłatny dodatek świąteczny dołączyliśmy „Specjalny numer 13“. Dziś uchylamy rąbka tajemnicy wyjaśniając, że cały „Numer 13” łącznie z artykułami pp. „Sunderlanda”, „N.N.”, „Dederki” i „Schulza”, opracował i napisał znany już z poprzednich numerów fotografik i humorysta, p. Leonard Sempoliński z Warszawy.

Drobne ogłoszenia

Zarząd Główny P. T. F.

ogłasza

KONKURS

na odznakę organizacyjną
Polskiego Towarzystwa Fotograficznego

Warunki:

Kształt i treść dowolne, winna jednak zawierać litery P. T. F.

Pożądanym jest uwzględnienie możliwości przekształcenia na odznakę honorową przez dodanie obwódki, wieńca lub t. p.

Projekty zaopatrzone w godło oraz zamkniętą kopertę opatrzoną takimże godłem zawierające nazwisko i adres autora należy nadsyłać pod adresem: Zarząd Główny P. T. F., Poznań, ul. Sołacka 13 do dnia 25 marca 1949 r.

Konkurs zostanie rozstrzygnięty na Walnym Zjeździe Delegatów P. T. F. w dniu 3 kwietnia 1949 r.

Nagrody: I — 20.000,— zł
II — 10.000,— zł
III — 5.000,— zł

W razie nadesłania projektów nieodpowiadających wymaganiom lub stojących na nieodpowiednim poziomie artystycznym, zastrzega się prawo nieudzielenia nagród lub też zmniejszenia ich ilości.

WYDAWCA: Stowarzyszenie Miłośników Fotografii w Poznaniu. REDAKTOR NACZELNY: Marian Schulz. ZASTĘPCA i KIEROWNIK NAUKOWY: Mgr Zygmunt Obrąpalski. KOLEGIUM REDAKCYJNE: Fortunata Obrąpalska, prof. Stefan Poradowski, inż. Jerzy Strumiński, Zenon Maksymowicz, Antoni Zdrojewski. Korekta literacka: Mgr Eugeniusz Aniszczenko. ADMINISTRACJA: Włodzimierz Nowakowski — Poznań, ul. Dominikańska 2 m. 3, tel. 38-37, w godz. 15—18. Nakład 1600 egz. Druk oraz ilustracje: Państw. Pozn. Zakł. Graficzne — Okr. Północ — Zakłady Główne. Wszelkie prawa przedruku zastrzeżone. Redakcja nie zwraca nadesłanych rękopisów i zastrzega zmiany w tekście. Nadesłane artykuły honoruje się od wiersza. Konto PKO V-1188. Cena ogłoszeń: Cała strona = 10 000,— zł; 1/2 strony = 6000,— zł; 1/4 strony = 3500,— zł. Cena ogłoszeń w komunikatach za wiersz: 20,— zł (wiersze rozpoczęte liczą się jako pełne).

ADRES REDAKCJI: POZNAŃ, ul. Sołacka 13, m. 1. K-58070

Polskie Towarzystwo Fotograficzne, Oddział w Poznaniu, ma zaszczyt prosić o wzięcie udziału w

I. Ogólnopolskiej Wystawie P.T.F.

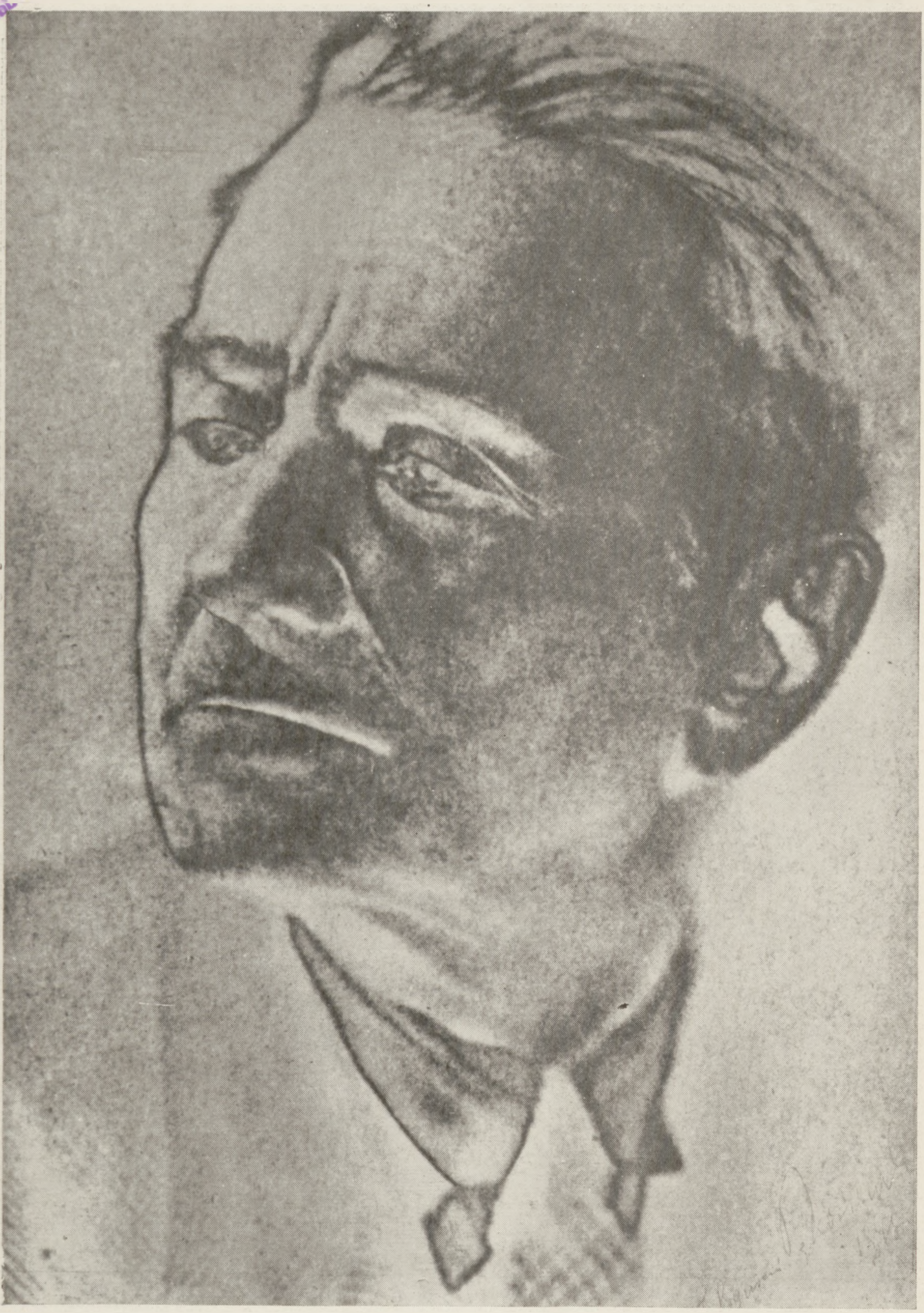
Wystawa jest organizowana z upoważnienia Zarządu Głównego przez Oddział Poznański.

Wystawa odbędzie się w Poznaniu w Muzeum Wielkopolskim w okresie trwania Targów Międzynarodowych (kwiecień—maj 1949 r.).

Warunki:

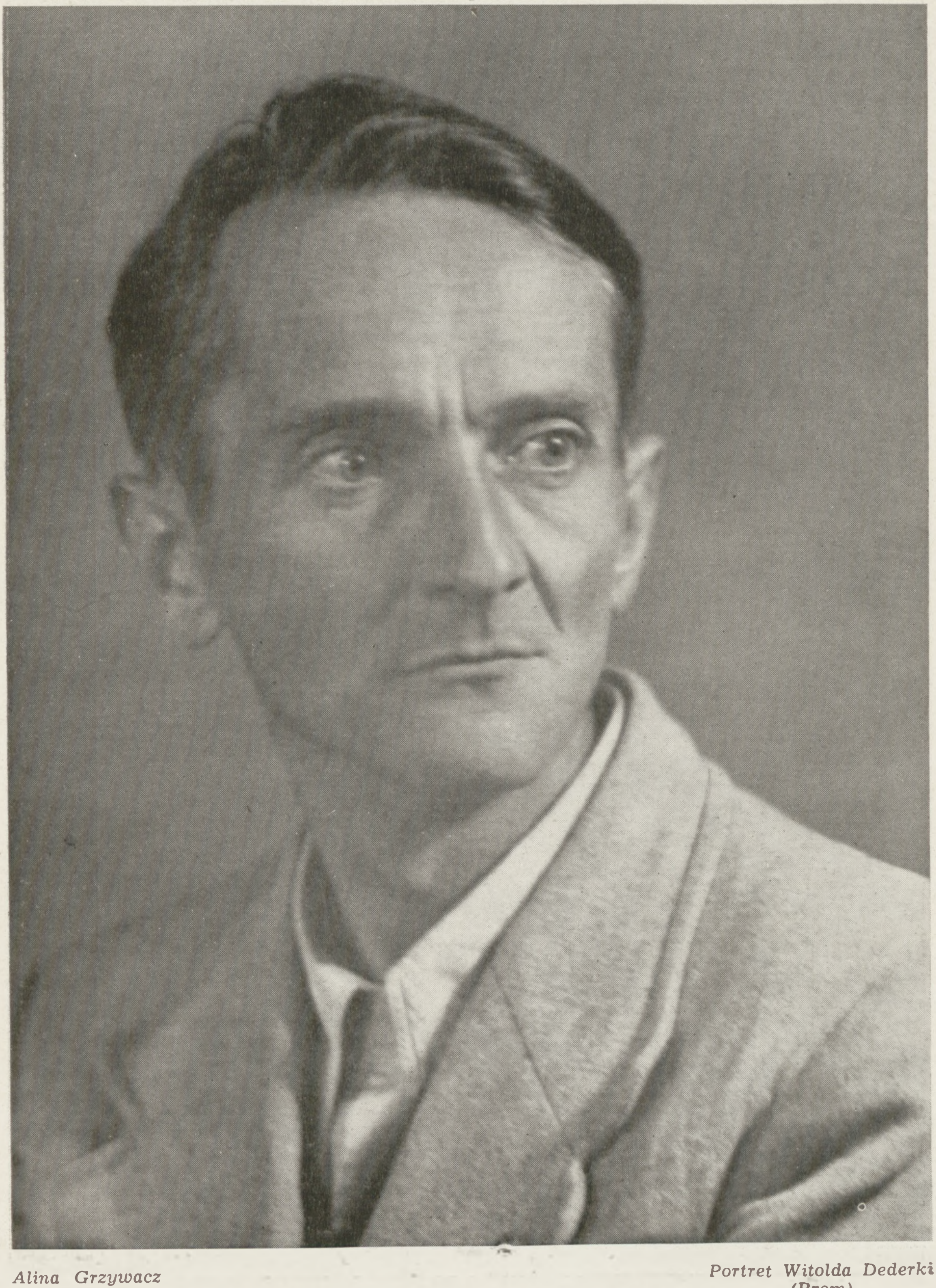
1. Temat nadsyłanych prac dowolny.
2. Maksymalna ilość nadsyłanych prac: pięć.
3. Wpisowe wynosi 100,— zł od każdego nadesłanego obrazu (za obrazy nieprzyjęte wpisowego nie zwraca się).
4. Prace przyjmuje się wyłącznie w formacie 30×40, nieoprawione. (Prace oprawione nie będą przyjmowane).
5. Na każdej pracy należy podać nazwisko, dokładny adres, tytuł pracy i rodzaj techniki.
6. Prace zakwalifikowane na wystawę zostaną oprawione w oszklone ramy na koszt P. T. F.
7. Wszystkie prace wystawione zaopatrzone zostaną pamiątkowymi nalepkami.
8. Katalog Wystawy roześlemy Wystawcom bezpłatnie.
9. Komisją decydującą o dopuszczeniu obrazów na Wystawę będzie Komisja Kwalifikacyjna Oddziału Poznańskiego.
10. Nagrody i wyróżnienia zostaną przyznane dopiero po otwarciu Wystawy przez Główną Komisję Kwalifikacyjną P. T. F.
11. Prace członków Jury wystawione będą poza konkursem; nie podlegają one obradom sądu konkursowego.
12. Spis i wysokość nagród zostaną ogłoszone później.
13. Ostateczny termin nadsyłania prac upływa w dniu 26 marca 1949 roku i w żadnym wypadku przedłużony nie będzie.
14. Prace należy nadsyłać pod adresem: Sekretariat Oddziału Poznańskiego P. T. F., Poznań, ul. Sołacka 13.

Zarząd Oddziału Poznańskiego
P. T. F.



Zbigniew Pękosławski
(Warszawa)

Portret inż. Mariana Dederki
(Solaryzacja)



Alina Grzywacz
(Warszawa)

Portret Witolda Dederki
(Brom)



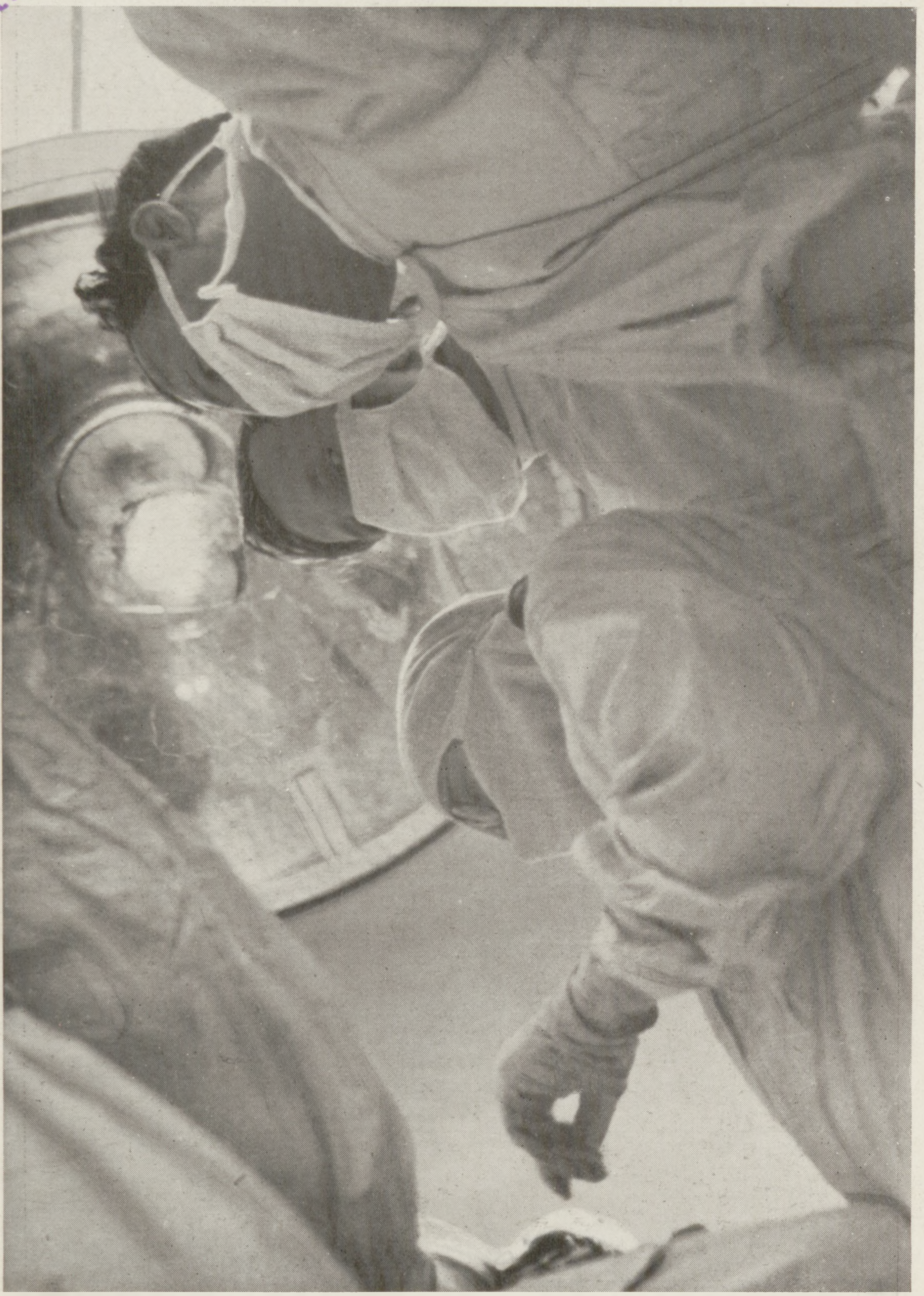
Marian i Witold Dederko
(Warszawa)

Moje miasto
(heliobrom)



Marian i Witold Dederko
(Warszawa)

Rozstrzeliwany
(Guma)



Henryk Nowak
(Gdańsk-Wrzeszcz)

W zwierciadle życia
(Brom)



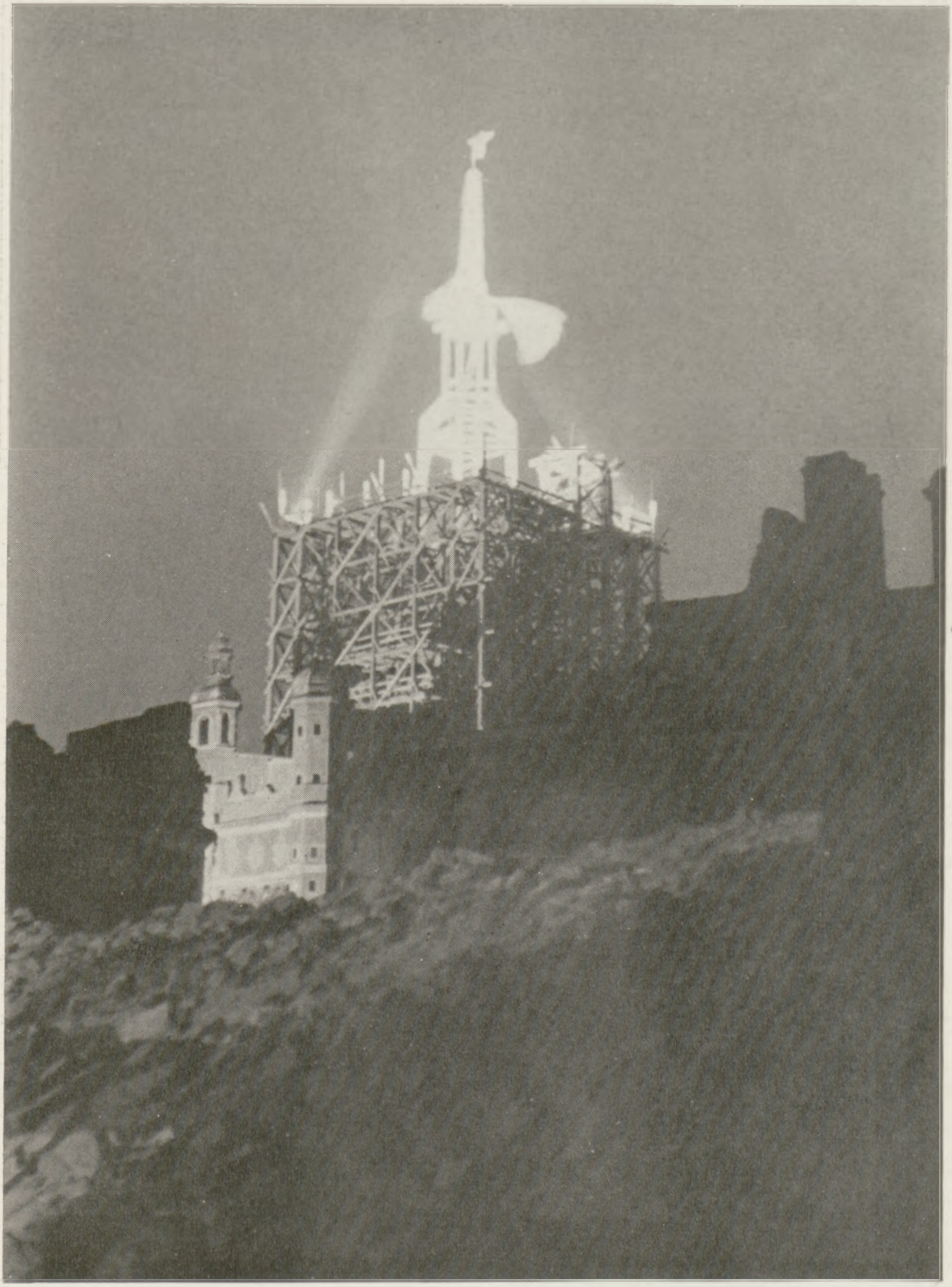
Burzyński Roman
(Warszawa)

Szyny dosięgły portu
(Brom)



Leonard Olejnik
(Opole)

Pod górę
(Brom)



Poradowski Stefan
(Poznań)

Rezurekcja ratusza
(Brom)